

وزارة المعارف العمومية

الزراعة الحديثة

تأليف

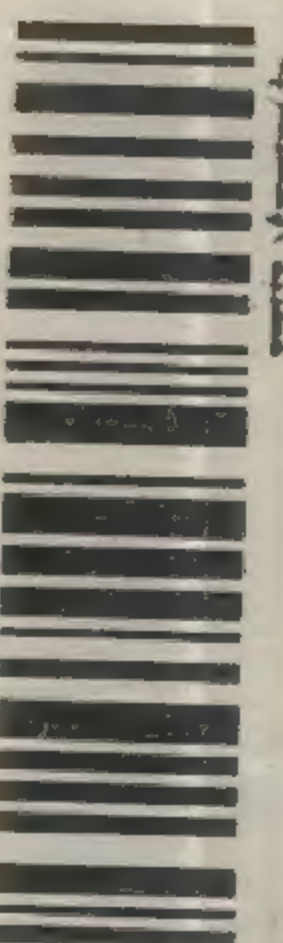
واسيلي هيبب أميرهم محمد توفيق جبار

مفتش بوزارة المعارف مفتش بوزارة المعارف

رمضان حسين أحمد

ناظر مدرسة الصناعات الأولية بالعباسية

تقوى الطبع محفوظة للوزارة



0158928

Bibliotheca Alexandrina

وزارة المعارف العمومية

الخرف والشارح

للمدارس الصناعية

تأليف

محمد توفيق جاد

مفتش بوزارة المعارف

واسيلي حبيب أميرهم

مفتش بوزارة المعارف

رمضان حسين أحمد

بأمر مدرسة الصناعات الأولية بالعباسية

حق هذه الطبعة محفوظ للوزارة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تصدير الكتاب

ليس الغرض من هذا السفر أن يكون مرجعاً تاريخياً تسرد فيه أخبار الأمم وحروبها وحوادثها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ومؤثراتها ونتائجها التي كونت الشعوب لعلاقة موضوع هذا الكتاب بالتاريخ العام . . كلا . بل الغرض منه أن يكون مرجعاً صادقاً في المشهور من الزخارف التاريخية الموثوق بصحة مصدره وانتمائه إلى العهد الذي ينتسب إليه والأمة التي ازدهر فيها . هذا وقد تصدى مع ذلك إلى البحث في المؤثرات البارزة التي كونت المدارس الفنية المختلفة وتصوير طرزها كما تزعم تصويراً صادقاً موجزاً .

كما أنه تناول بنوع خاص شرح بعض نواحي المدنية المصرية وذلك لفضائها على الأمم والشعوب الغابرة والحاضرة والشعوب التي كانت تتحسس طريق المدنية وتأثيرها في الحضارات المقبلة كما أنها مدنية الوطن العزيز الذي نعيش فيه .

وبما لاشك فيه أن المدنية المصرية من أعظم وأنبيل المدنيات الانسانية شأننا وأكثرها أهمية لارتباطها بحلقات التطور الانساني وتقدمه في ميدان المعرفة ونور العلم .

وحياة المدارس الفنية على وجه عام تشبه حياة الانسان ونشأته إذ الفن صورة من صور النفوس ومرآة صادقة للأمم والشعوب تعكس شعورها وعقائدها وتطوراتها ، فالفنان إنما يحس ويستوحى شاعريته وخياله من بيئته ومشاعره ثم يستخرج من كل ذلك صورة قد استحال اليها نفسه ويكون مقدار عظمتها أو قبحها

راجعاً إلى قدرته في التعبير أولاً وإلى مقدار قربها من البيئة التي يعيش فيها ثانياً .

قد تنشأ الفكرة التي تكون المدرسة الفنية في خيال الفنّي وتمر بخاطره مرور البرق ثم تعاوده ذكرياتها العذبة مراراً فتنبو الفينة بعد الفينة إلى أن تولد في حيز الوجود غضة الأناب واهنة ثم تشتد وتقوى في عنفوان شبابها شدة لا تخلو من غلظة وصرامة ويفيض شبابها حمية تعوزها الحكمة وحماساً يبشر بمستقبل زاهر غير أنه خال من حنكة التجارب الطويلة الماضية . ثم تبلغ الطرز بعد ذلك حدّاً من الكمال لا تستطيع أن تتعده . ولم يعلم قادة الرأي في هذه المدارس الفنية مدى ذلك الكمال ولا حدوده . ثم يعقب ذلك طور الشيخوخة فيؤذن عليها مؤذن الفناء بينما يهيئ المدرسة الوليدة مكانها في الوجود، فكأن لهذه المدارس الفنية وطرزها المتعاقبة نظاماً أشبه بنظام سير الأجرام في أفلاكها . وإن آثار الشعوب التي طغت على وجه الحياة ثم طمرت في جوف الزمان تقوم لدينا اليوم شاهداً بعزيمهم وعظمتهم وتفسر لنا سر تلك الموجات الفنية التي طغت على العصور المتعاقبة فكانت لسكل أسلوب طرازه الخاص رغم اشتقاقه من سابقه أو تأثره به .

وإذن فليس الفن الحديث وليد مدينة القرن العشرين

فما أكثر الوشائج التي تصله بالأجداد الذين تفيثوا ظلال العصور الألفية السعيدة وعبدوا الأحجار وقدسوا الوهم والخيال — ظل هذا الأثر العريق مستمراً خلال نواحي المدينيات الانسانية القديمة يشتد تارة ويضعف أخرى حتى ظهرت آثاره اليوم واضحة جليلة — وفي الفن الحديث كذلك أثر هذه البيئة المادية الحاضرة وآثار الآلات التي اندفعت حاجاتنا إليها بتطور العلم ، فامتزج كثير من الماضي بكثير من الحاضر وأنتجا مزيجاً متناقراً يكافح الفن الحديث للتخلص منه .

هذا وقد طابق موضوع الكتاب منهاج وزارة المعارف في مادة (الزخرفة التاريخية) ولا يفوتنا في هذا المقام تقديم وافر الشكر لحضرة محمد افندي العيسوي الموظف بالوزارة لتكرمه بمراجعة لغه الكتاب .

ولما كان هذا السفر هو الأول في موضوعه في اللغة العربية فقد كانت الصعوبة عظيمة لحاجتنا إلى اصطلاحات عربية تفسر الأجزاء المعمارية . أو الزخرفية المختلفة وربما وجد فيه قصور ، وهل كانت المعرفة الانسانية إذا قيست بالواقع الطبيعي إلا كقليلة طافية على وجه بحر ما تبلغ له من قرار ؟

المؤلفون

الزخرفة الاولى او الزخرفة الوحشية

مصادر التاريخ

ليس من السهل تحديد الزمن الذى نشأ الفن الاول فيه أو استكشاف البقعة التى نشأ فيها لأن الآثار التى تمت إلى العصور الحجرية المتقدمة تدل على مملكة فنية لا يستهان بها . فهناك سكاكين من الزلط المشطوف شكلت بأشكال الحيوان الذى مازال معظمه حياً يتوالد وأصبح بعضه خير كان

وتدل تلك الآثار على ضخامة حجم هذه الحيوانات البائدة وتشهد كلها على خبرة طويلة العهد ومهارة متعددة النواحي . بل وتنبئ عن تجربة طويلة ماضية

ويقول الباحثون فى الأجناس البشرية إن للفن المبتدىء علاقة وثيقة بالخرافات الإنسانية الأولى وإن حال الناس فى العصور الألفية السعيدة يشابه البادئين فى المدينات بين خرائب أفريقيا ومجاهل استراليا وقد تأثر هؤلاء جميعاً بالقوى الطبيعية المحيطة بهم فأخذتهم رهبتها العظيمة

ومن ثم تكونت أساطيرهم الدينية وفى غضون تلك العصور السعيدة نزلت الإنسانية على حكم المشاعر والوجدان ، واستحالت حياة الانسان حياة شعرية خيالية . فلن تقع على أثر من آثار الحياة العاقلة التى تسكن لحكم المنطق أو تجارى العواطف المهدبة بينهم فما استطاع الإنسان فى ذلك الوقت أن يميز بين حقيقة واقعة وخيال شعري شاء عقله المبتدىء أن يتصوره فاعتقد بتعدد الآلهة وعبد الأحجار والأصنام والحيوان والنبات وقدم وهمه وخرافاته وأمات عقله وتمشى مع خزعبلاته فنقش عيناً على قاربه كي يسير المركب على هداها فى الطريق السوى وعصفورا على زمك السفينة كي يهبها جناحية السريعى الطيران أو يصور

وجها آدمياً بأنياب مقترسة مفلوجة يشع وجهه شجاعة ووحشية كي يكون طلسمًا يحمله حامل السلاح إبان الحروب ليصد بيركته غارات الأعداء وكان اللسان الممدود رمزاً للتحمس للقتال ، والأنياب البارزة للارغبة في الاقتراس ، والعيون المتسعة لحدة النظر وكلها تكون هيكلًا سحريًا وطلسمًا مقدسًا وأبلغ ما يلفت النظر في هذا التمثيل الصناعى قوته الزخرفية العجيبة وتنسيقه الاصطلاحي الذى يبعده عن الطبيعة حيناً ويدنيه منها حيناً آخر

ولكل عائلة أو قبيلة فى ألسكا مثلاً حيوانها أو طلسمها المقدس وكثيراً ما يخال لهم أنه النذير والبشير والمنبئ بالغيب ولهذا الحيوان أو الطلسم صور عديدة صور بها فى مناسبات مختلفة وأوضاع عديدة . وعلى هذا فالأرجح أن الزخرفة البادئة إنما نمت من تمثيل هذه الطلسم والمعبودات لاستعمالها لأغراض سحرية أوروحية وقد أدى بهم الاغراق فى هذه الأعمال إلى إيقاظ الغرائز الفنية الفطرية وميل الإنسان لتجميل محيطاته . ثم أدى به التمرين إلى تهذيب عمله تهذيباً مستمراً فاشتق من الطبيعة مسخاً بأشكال عديدة قد فقدت صلتها بالأصل حتى أصبحت رمزاً زخرفياً جميلاً ملوناً بألوان بديعة قوية أخاذة

وتنقسم الزخرفة قبل التاريخ حسب درجات التطور التى مرت بها إلى عصرين عظيمين :

(١) العصر الحجري

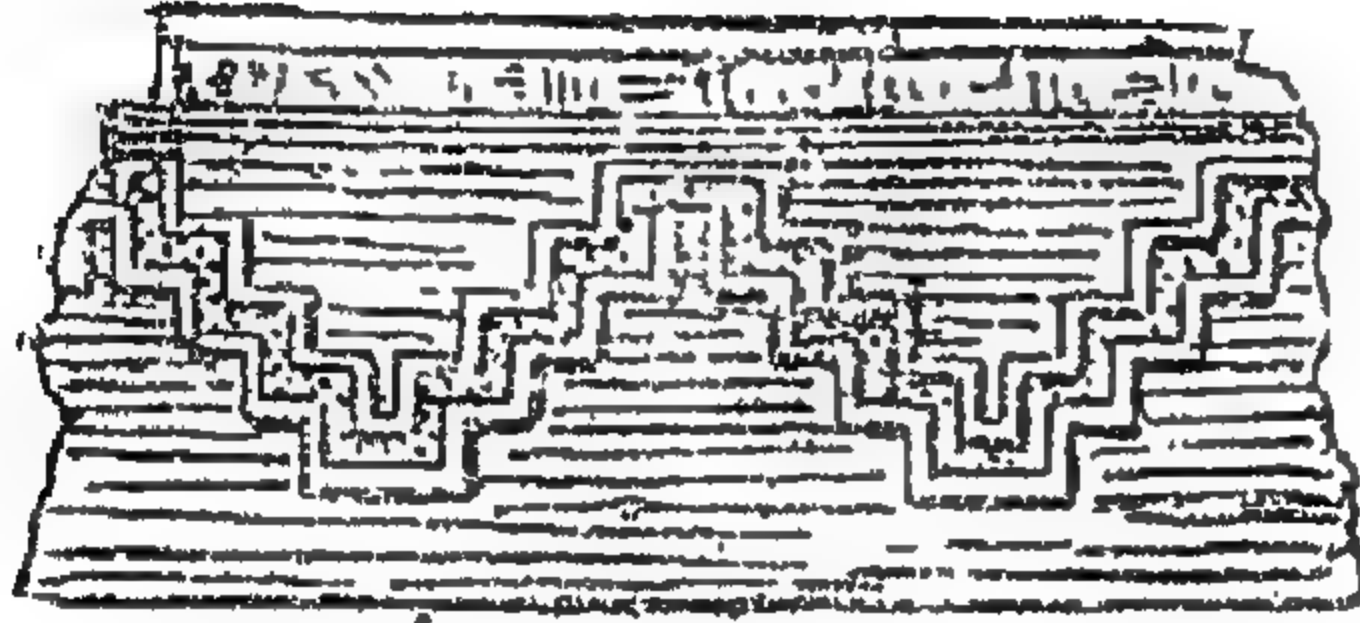
(٢) العصر المعدنى

والأرجح أن العصر الحجري القديم قد بدأ فى نهاية الفترة الأخيرة من العصر الجيولوجى الثالث . وفى إبان تلك المدة استعمل الحجر على أنه المادة الوحيدة لصنع الضروريات والكفايات

وفي غضون العصر الحجري الحديث صقلت تلك الأدوات ونمقت تنميقاً
فنياً عجيماً كأشكال ١ و ٢ و ٣



شكل ١



شكل ٣

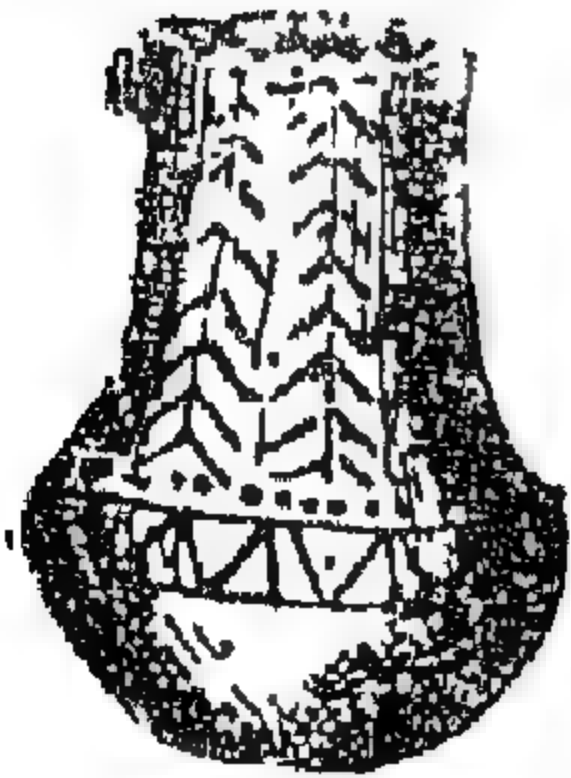


شكل ٢

فأولها يمثل بلطة حجرية وثانيها سكين حجري أيضاً وثالثها زخرفة من بناء
في برنكسيو

وأما الأواني الصلصالية فقد صنعت من الطين في هذا العصر كذلك
وزركشت بزخرفة بسيطة متنوعة الأشكال كما هو مبين في الرسومات رقم

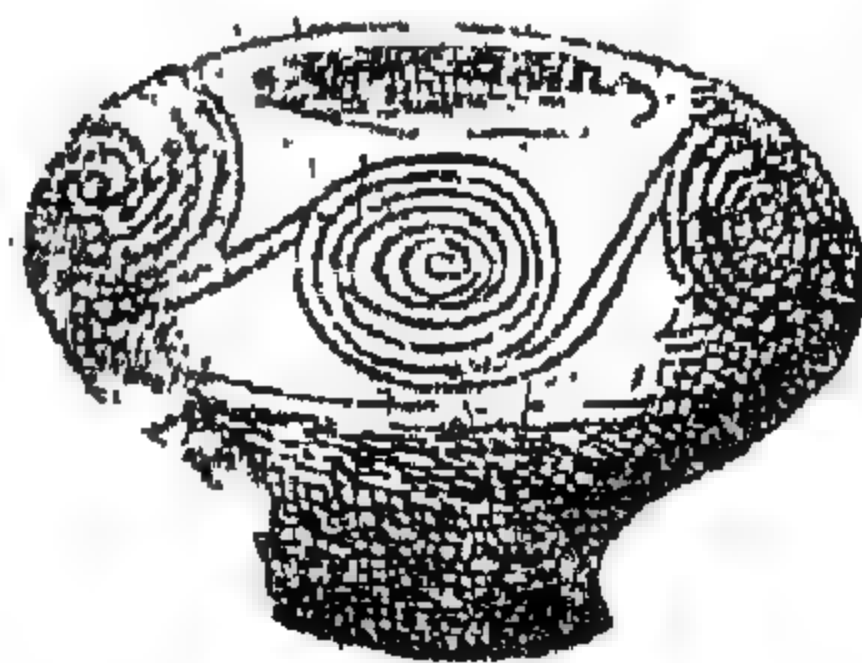
٤ و ٥ و ٦ و ٧



شكل ٦



شكل ٥



شكل ٤

وأوى الانسان فى هذا العصر إلى سكنى البحيرات فأقام مسكنه على أعمدة



شكل ٧

تتجه نحو البحيرة ودفن موتاه فى

الكهوف أو فى أكوام من القش

وعرف العربات ذات العجلة الواحدة

واستنبط المبانى الصخرية أيضا

ثم خطا الانسان فى مدارج المدنية

وتقدم فى مضمارها حتى اكتشف

المعادن وانتفع بها فوق أولا إلى

استخدام البرنز ثم الحديد فنسب كل عصر إلى نوع المعدن المستعمل فيه فتسمى

صدر أيام البرنز بعصر البرنز الأول ثم عصر البرنز الثانى وكذا العصر الحديدي

الأول ثم العصر الحديدي الثانى .

ويقال أن استخدام البرنز أتى من الغرب وربما انحدر من أوروبا حوالى سنة

١٥٠٠ ق . م وانتشر فى وسطها وشمالها وكان الحديد معروفا حوالى القرن العاشر

قبل الميلاد فى الممالك التى تقع حول البحر الأبيض المتوسط ، والثابت أن المعادن

كانت معروفة لدى الآشوريين فى القرن التاسع قبل الميلاد ومن المحتمل أن يكون

استعمالها قد انتقل إلى أوروبا عن طريق آشور فتغيرت بدخولها ، وبشيوخ

استعمال الحديد فى أوروبا أشكال الدروع والعدد والآلات الحربية المختلفة ،

واستخدم الحديد أيضا فى عمل الأواني المنزلية المختلفة مع بساطتها وقلة عددها

بينما استخدم البرنز للأشكال الفنية وذلك لجماله وسهولة تشكيله .

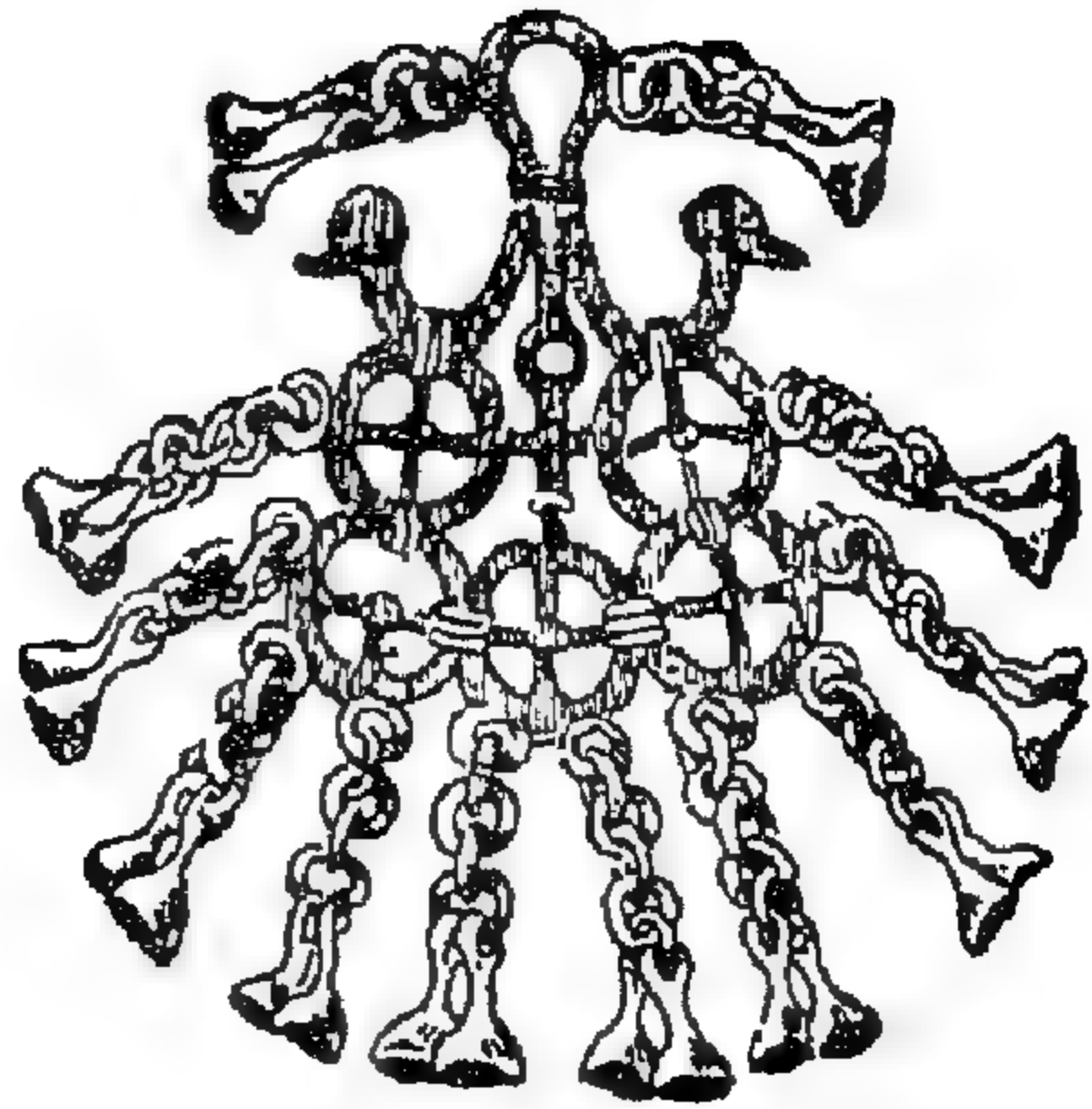
فالأشكال رقم ٨ يمثل قلادة ورقم ٩ طبقا ورقم ١٠ درعا ورقم ١١ قطعة من منطقة

محفورة الزخرفة ورقم ١٢ و١٣ أسلحة برنزية ورقم ١٤ درعا مستديرا .

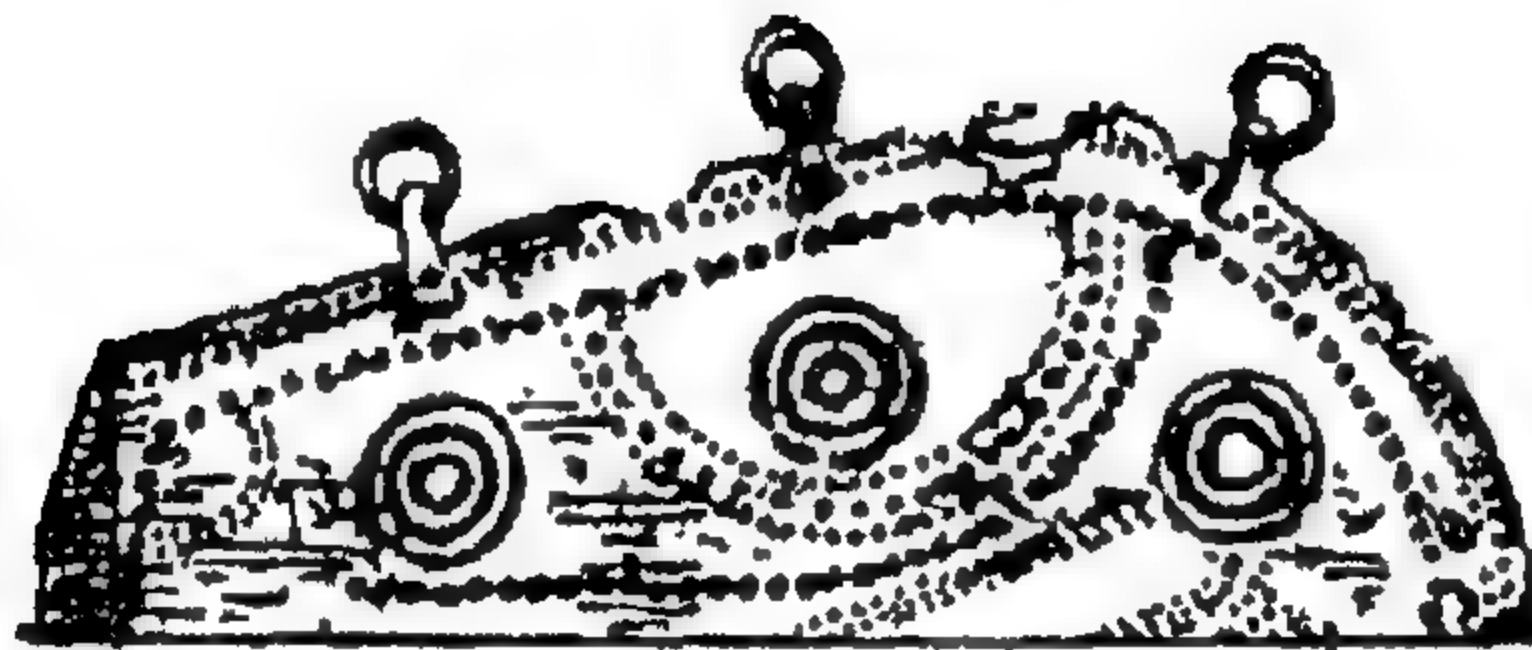
وليس العصران الحجري والمعدني مقصورين على الانسان المتقدم الذى عاش



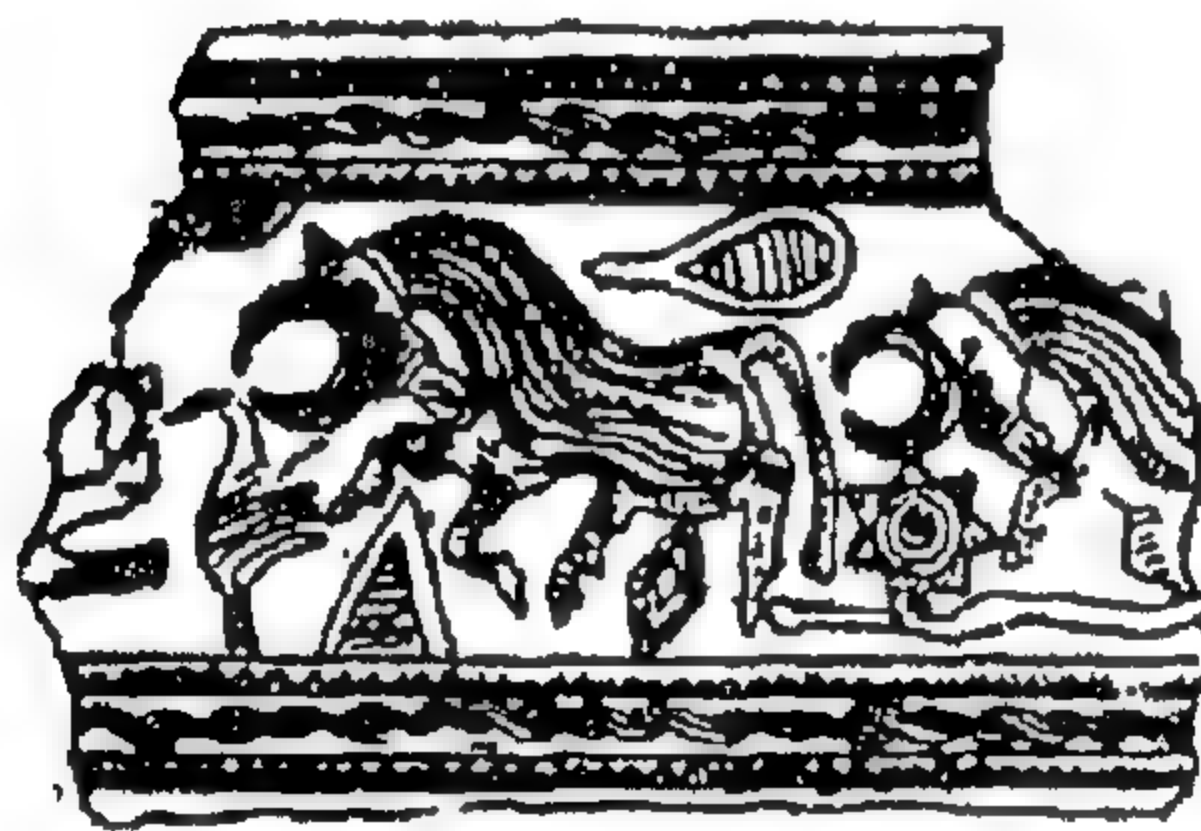
شکل ۹



شکل ۸



شکل ۱۰



شکل ۱۱



شکل ۱۴



شکل ۱۳



شکل ۱۲

في غضون العصور الألفية السعيدة كلا . فمفترقا عن ذلك الانسان يسيرة جداً وهناك قبائل في آسيا وأفريقيا وأمريكا واستراليا في الوقت الحاضر مازالو بادئين في المدنيات ولم يصل بعض هذه القبائل إلى العصر المعدني بعد ، وكان سكان أمريكا عند اكتشافها مازالوا في العصر الحجري أو لم يدركوا العصر المعدني .

وخلاصة القول أن الزخرفة قبل التاريخ كانت من الأشكال الهندسية ، وأن الفنين في ذلك الوقت لم يصل إليهم الحدق إلى محاكاة الطبيعة من تقليد أشكال الحيوان والانسان تقليداً صادقاً ومن العسير أن نجد أسلوباً خاصاً يجمع كل ما عمله الانسان المتقدم أو الانسان البادئ في خرائب المدنية ، وزخارف ما قبل التاريخ هي التي كونت الأساس الذي قامت عليه جميع أساليب المدنيات اللاحقة .

العلامات الخاصة بالزخرفة الوحشية :

تعد القيمة الفنية لأعمال البادئين في خرائب المدنية جلية قيمة وكلها تبرهن على بصيرة حادة تشتق من الطبيعة زخرفاً عجيباً وانتخاباً في ذلك انتخاباً فنياً هو غرض في ذاته وتصميم البادئين كله جزل واف بالغرض المطلوب منه ويخيل أنها تفضل من هذه الناحية تصميمات بعض الأمم التي خطت في المدنية خطوات واسعة . ومع أنه خال من الحدق الفني الذي يتمثل في تنسيق الخطوط ورشاقها إلا أنه يتسم أيضاً بجزالة أجزائه وما في صنعه من آيات الصبر الجميل .

والزخرفة الوحشية التي تعبر عن تركيب هندسي أو معماري تكاد تكون منعدمة ويمكن القول بأن الزخرفة الوحشية زخرفة سطحية وهي على العموم وحدات تتكرر من جزئيات صغيرة ملونة بألوان النقش أو الطبع أو النسيج أو زخرفة حفرت على العاج أو الخشب أو الحجر كي تغطي سطح الجسم المراد زخرفته .

وتنحصر أكثر العلامات شيوعاً في :

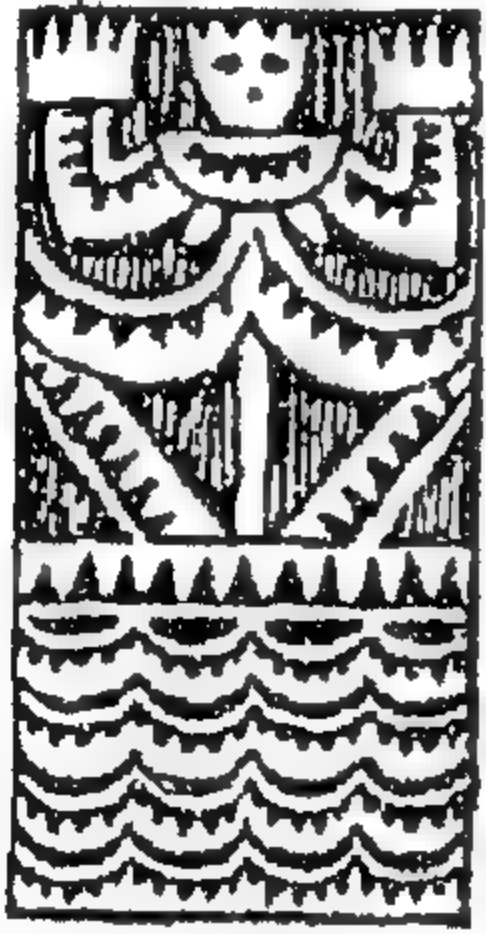
(١) الخطوط والأشكال الهندسية البسيطة كالخط المستقيم المنكسر كشكل ١٩ والخط المموج كما هو مبين بشكل ١٥ والمربع والمعين كشكل ١٨ وما شابه ذلك .

(٢) أشكال طبيعية تكون غالباً لها صلة سحرية بحياتهم ثم تحولت عن الأصل حتى اختلفت عنه وقد يكون سبب هذا التحول اختلاف المادة المستعملة أو المغالاة في استظهار بعض أجزاء الشكل أو عدم الصدق في التمثيل كما هو مبين في شكل ١٦ و ١٧

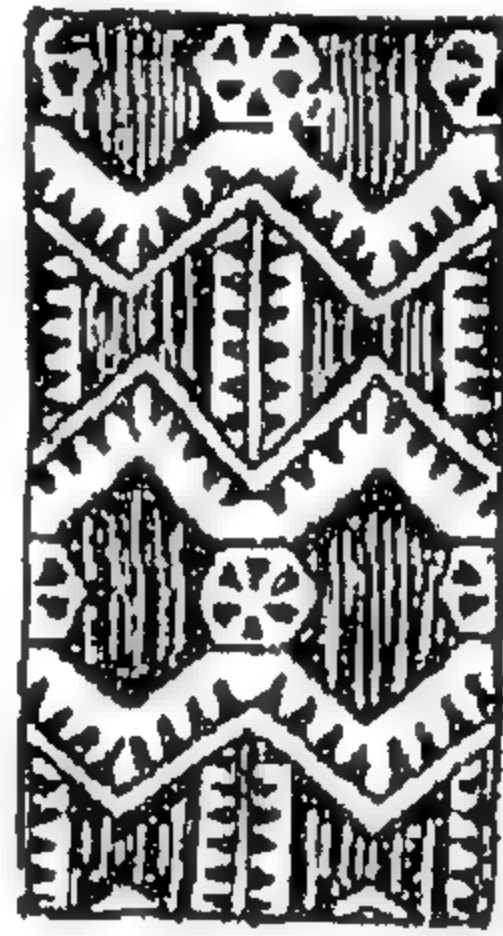
(٣) استعمال الخط المنكسر كشكل ٣ والأشكال الرباعية كشكل ١٨



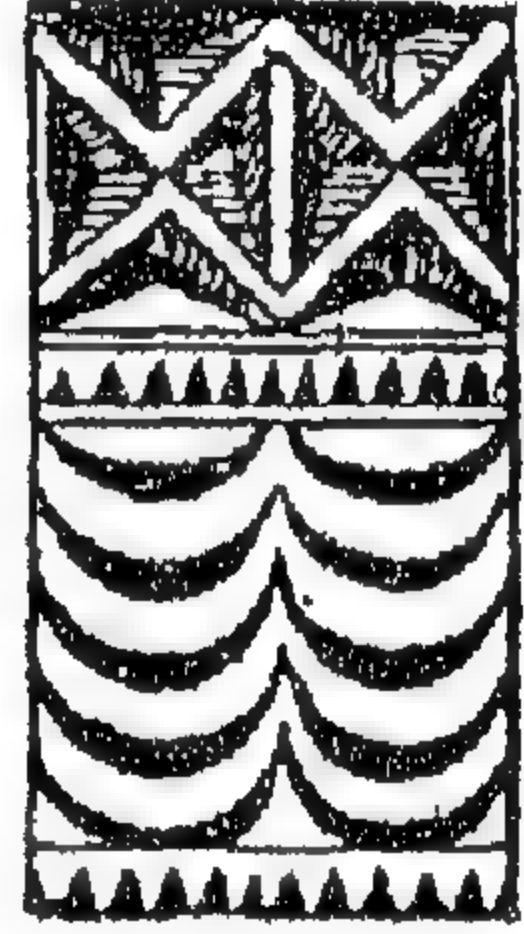
شكل ١٨



شكل ١٧

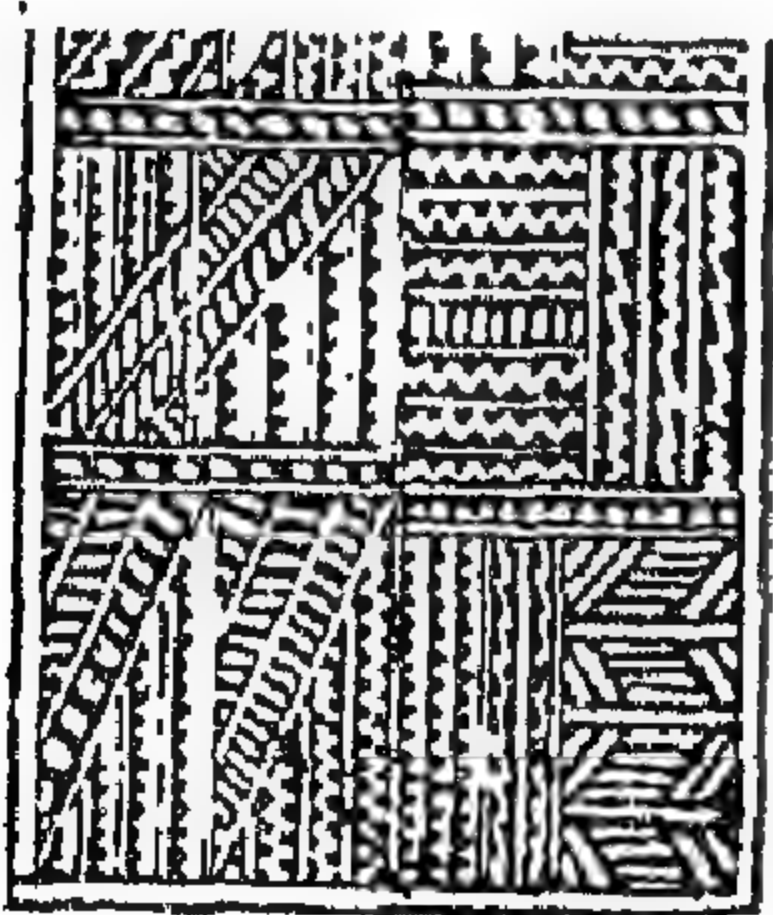


شكل ١٦



شكل ١٥

استعمال السدايب الملفوفة في الخلايا كما هو مبين بشكل ١٢ والحلزونات الذي يكاد يختص به سكان سواحل البحار الجنوبية كما هو مبين في زخرفة شكل ٤ و ١٤



شكل ١٩

(٤) الزخرفة الوحشية زخرفة سطحية فنية تتركب عادة من أجزاء صغيرة مجمعة خالية من السجع والرشاقة والتنسيق الانشائي ، كما هو مبين بشكل ١٩ ومعظم الألوان طبيعية شديدة وأهمها الأحمر الزنجفر والأسود والأصفر الأهره وأقلها شيوعاً البنفسجي والأزرق الباهت

وبالجملة لا ترى فيها كل التهذيب الذي تلاحظه في الأساليب المقبلة .

الفن الفرعوني

مقدمة

حينما تذكر الحضارة الفرعونية يتبادر إلى أذهاننا صور رائعة من أيام ازدهار المدنية المصرية فترى السكينة في أنوابهم البيض الفضفاضة يجوسون خلال معابدهم منهمكين في إحياء حفلاتهم الدينية ، وهم بين أعمدة الردهات الفخمة الملونة بأعجب الألوان . يمجون على أنغام الموسيقى السحرية المتدفقة من أنامل العازفين والعازفات وأبطال الحروب قادمون من طريق الكباش تحت ظلال النخيل والأشجار المصرية بملابسهم الفخمة المزركشة بالأوسمة والنقوش المختلفة ، بعد أن قذف بهم الفضاء الصحراوي الرحيب وألهبهم قيظ الهاجرة . والمركبة الملكية تشق الجموع وفيها الملك والملكة متزينان بأفخر أنواع الحلى والزينة . وهما مقبلان نحو المعبد .

معنى المدنية المصرية : ذلك قبس مما تثيره ذكريات هذه المدنية الانسانية القديمة . وتنعكس على الخيال صور من المباني المصرية الضخمة . والأهرامات العظيمة . والمسلات الشاهقة التي تسمى السحاب رفعة وعلواً . فتسائل النفس إذاً — أى معنى يحمله هذه الذكريات إلينا ، نحن أحفاد الفراعنة العظام . وأى إيمان هذا الذى سرى في قلوبهم وتغلغل في أفئدتهم فتحول من صيغته المعنوية إلى ذكريات مادية هي صور صادقة من حب العابد لمعبوده وآية من آيات تقديسه .

الخرافات الدينية : عند هذا تتبادر الأقايص الدينية الفرعونية إلى ذاكرة المتأمل في هذه المدنية . هذه الأقايص الخرافية كان لها بحياة الناس وعاداتهم

وشائج نسب . فنشأت منذ فجر تاريخهم ونمت بنموهم . وتطورت مع مدنيّتهم .
ومع أن هذه الأقايصيص الدينيّة ما زالت تبدو للباحث بمجهولة المولد . إلا
أنها مع ذلك تحكمت في حياة الدهاء واختلطت بدمائهم وبعقيدتهم الدينيّة .
ومع ذلك فقد كانت عقيدتهم الدينيّة رغم تداخل الخرافات فيها من أنبل العقائد
التي عرفها العالم طراً

وحدانية الله : قد اعتقد المصريون بتقمص روح الآله الأعظم في الأصنام
المتعددة التي عبدوها واختلقت آلهتهم تبعاً لمركز الحاضرة . وكانت السلطة
الدينيّة والروحيّة كلها بين يدي الكهنة الذين اعتقدوا بوحداية الله تعالى .
وأحس المصريون بيد الله في تنظيم الكون فعبدوا الشمس والقمر والنيل
وغيرها وكان لكل منها رمز خاص يدل عليه .

معبودات منف وطيبة : لما كانت منف حاضرة هذه الديار كان العجل أبديس
معبودها العظيم واعتقدوا أن به روح الآله (بتاح) . وإذ كانت طيبة حاضرة
مصر كان آمون إله الشمس إلهها العظيم . وذلك لاعتقادهم بأن كل شيء خاضع
لقوة الشمس . وكان بجانب هذين الإلهين معبودات أخرى في صور الإنسان أو
الحيوان الأعجم كالقط وابن أوى وغيرهما .

وآمون أشهر الآلهة المصريّة جميعاً شيدت لاسمه أعظم المنشآت الفرعونيّة
وكانت منزلته أرفع المنازل في القلوب وسمى كذلك اسم راع وعند ما تطور الزمن
اندمج راع بآمون فسمى آمون راع أي إله الشمس .

البعث : وكان للموتى احترام عظيم لاعتقاد المصريين القدماء بالبعث وأن
الروح تعود إلى الجسد ثانياً فأفضى بهم ذلك إلى تحنيط جثث موتاهم واتقان فن
التحنيط وحفظ آثار الموتى في مقابر منيعة شقت في الصخر ونقشت بالرسوم
العديدة الملونة التي تتصل بحياة الميت وبجانب التابوت مأكلاً محنط يتغذى به



شكل ٢٠

يوضح الآلهة ايزيس في شكل سيدة تقود الملكة نفرتاري
وهذا الرسم من النقوش الجميلة
المأخوذة من مقبرة الملكة المذكورة

الميت عند البعث وكذا أثاثه وأدواته الخاصة التي تذكره بشخصه حينما يعود إلى هذا العالم مرة أخرى .

مركز الملك والكهنة : ولم يكن في غضون التساريخ البشرية في هذه الأيام شريعة تميز الملك الدنيوى عن الملك السماوى ولم يكن الناس كذلك في حاجة إلى مبدأ حازم يسندون إليه هذه الشريعة ولهذا عد الملك إلهاً مطلق الحرية والتصرف وكانت حاشيته من الكهنة الذين كانوا من أكابر علماء ذلك العصر المتقدم مزودين بكل آيات المعرفة ونور العلم . فسيطروا على كل مرافق الحياة . واختطوا للفن طريقاً أثر عليه وحوله إلى خدمة الديانة . وتأثر الفن كذلك بعقيدة المصريين في الحياة الأبدية المقبلة . وبتعدد الآلهة والملوك وبقوة الكهنة وانتشار سلطتهم الروحية .

المؤثرات التي احاطت بالفن

الموقع الجغرافى : تقع مصر في الشمال الشرقى من أفريقيا وكانت متصلة بآسيا ببرزخ السويس . يحدها البحر الأبيض المتوسط شمالاً وبلاد النوبة جنوباً والبحر الأحمر وبرزخ السويس شرقاً . والصحراء الكبرى غرباً .

والسكان من أصل إسيوى من قبائل نزحت إلى مصر عن طريق برزخ السويس وهم من الجنس الأبيض ولكن بشرتهم تأثرت بحرارة الشمس فأكسبهم لوناً أسمرًا مائلًا إلى الحمرة .

العوامل التاريخية : لقد طوت الأيام في مجاهلها حياة المصريين القدماء التي يقع عهدها قبل التاريخ المسطور وليس لدينا الآن دليل ثابت ترجع إليه في أمرنا هذا إلا صوامع خالية من كل أثر يدل عليها ولكنها ما تزال تكشف لنا

عن نفسها يوما بعد يوم في جوف الصحراء .

مصادر التاريخ : ويرجح علماء الآثار أن المدينة المصرية هي أقدم المدن ومصادر تاريخها مشتق من الإنجيل (العهد القديم) ومن المؤرخين الأغريق والرومان . . . وأكثر عمدتنا في الحقيقة على الكتابة الهيروغليفية المسطرة على أوراق البردي وعلى آثارهم . وفي هذين الأخيرين تفصيل واف ينبئنا بمعتقدات القدماء وعاداتهم . ويرجع تاريخ هذه الأوراق وتلك المباني إلى ما يقرب من أربعة آلاف سنة قبل الميلاد .

العصور التاريخية : ولقد اتفق العلماء على تقسيم التاريخ المصري إلى ثلاثة أقسام .

المملكة القديمة : تبدأ بالأسرة الأولى بحكم الملك مينا على مصر . وتنتهي بانتهاء الأسرة الحادية عشر . ومدتها من (٤٤٠٠ — ٣٤٦٦) قبل الميلاد فحكم الملك مينا في منفيس بالقرب من البدرشين وظلت منف حاضرة هذا الوادي حتى عهد الامبراطورية وكانت طيبة في ذلك الوقت اخذة في النمو وظل ملوك الاسرات يعملون على رفاهية البلاد وتقدمها . ولما تبوأ ملوك الأسرة الثالثة عرش مصر دخل الفن في عصر جديد . فبنوا دور الحياة الأولى من اللبن ودور الآخرة من الحجر على شكل مصاطب عالية حتى لا يخفيها رمل الصحراء الدائم الحركة ونمت الكتابة (الهيروغليفية) في أيامهم

• وأخذت الأهرام العظيمة تتطور من مصاطب الاشراف المسطحة هذه إلى أهرام مدرجة مكونة من عدة مصاطب تعلو إحداها الأخرى حتى استكملت نموها على شكل الهرم الكامل

ولما كان عهد الأسرة الرابعة بلغ بناء الأهرام اكتمال النمو فشاهد حكمها ما بنى قبلها كأهرام (سنفرو) في ميدوم وغيره من الأهرام الكاملة حتى إذا

ما تبوأ (خوفو) عرش هذه الديار سخر الجيوش الجرارة لبناء هرمه الأكبر بالجيزة . ولما خلفه (خفرع) بنى هرمه الأوسط ولهذا الملك تمثال في المتحف المصري مبين رسمه بشكل ٤٤ وتبع (منقرع) آثاره فيه فبنى لنفسه الهرم الأصغر بالجيزة . ثم تدهور الفن بعد ذلك فيما يختص بتشييد الأهرام في الأسرة الخامسة كما يتضح من فحص هرم (بوطاس) في سقارة .

والأسرة السادسة هرم في سقارة يضيف إلى هذه المجموعة الأثرية العظيمة أهمية وجلالا . وفي عهد المملكة القديمة تقدمت الصناعات اليدوية من بناء وحفر ونقش وتصوير وكتابة واتسعت دائرة التجارة والصناعة .

ومما يثير الأسى والحزن أن يسطر التاريخ حاجتنا المستديمة إلى محاصيل الدول الأخرى . وأقوى دليل على ذلك ما نراه مسطوراً على جدر مقابر هذا العهد من أخبار البعوث المرسلة إلى الخارج لجلب المحاصيل

المملكة المتوسطة : حلت هذه المملكة محل المملكة القديمة وتبدأ من الأسرة

الثانية عشر إلى السابعة عشر (من ٢٤٦٦ إلى ١٦٠٠ قبل الميلاد) وكان « أمينمحتب » من رجالها البارزين فنظم الملك بعد أن دب فيه ديبب الفوضى ورفع مساحات أرض هذا الوادي وحدد المديرية وعمل على ترقية وسائل الري وأمر عماله بجلب الأحجار من محاجر « الطور » وأصلح المعابد التي تطرق إليها العطب وأخذ في تشييد المعبد العظيم بالسكرنك .

ومن فراعنة هذا العصر البارزين أيضاً « أورتينيس » الذي نمت التجارة على يده نمواً يذكر وكان من بنائى الأهرام والمعابد . وأما « أمينمحتب الثالث » فكانت عظمتة متعددة النواحي فعمل على تهيئة الأسباب لتقدم الفنون بتعدد أنواعها وقوى الحركة التجارية ونظم الري في الفيوم . ويقال أنه هو الذى شيد جزءاً عظيماً من قصر « اللابرنت بالفيوم » و « اللابرنت » هى الكلمة المصرية

القديمة لمعبد عند مدخله بحيرة وفيه يقول « هيرودوت المؤرخ الأغر يقى » إن هذا القصر أو المعبد كان محاطاً بمحائط واحد من كل نواحيه وله اثني عشر فناء وثلاثة آلاف غرفة كل ألف وخمسمائة غرفة في طابق واحد وكان أسفل الطابقين تحت الأرض وكانت الحجرات مسقفة بالحجر وكل جدرانها منقوشة بالحفر الملون بالألوان الزاهية البديعة وكان على أحد جانبي القصر هرم كبير يبلغ ارتفاعه نحو ثمانين متراً .

ويقول هيرودوت أيضاً بأنه طاف خلال حجرات هذا المعبد العليا غير أنه لم يستطع رؤية الحجرات السفلى وأخبرنا أنها تحوى جثث الملوك الذين اشتركوا في تشييد « اللابرنث العظيم » وكذلك يحوى هذا الصرح جثث المؤرخين القدماء ويقول غير « هيرودوت » من المؤرخين أن القصر أعد للقاء مندوبي المديريات المختلفة . وأغلب الظن أن القصر أعد لأغراض اجتماعية وأما الهرم الذى بنى بجانبه فكان لأغراض ضريبية .

وأول من اكتشفه هو « ليبسيوس » العالم الأثرى فى شمال « هواره » فى مديرية الفيوم وكان ذلك عام ١٨٨٨ . واكتشف السير « فلندر بترى » أسس هذا القصر العظيم الذى يمتد ثلاثين متراً من الشمال ومائتين وستين من الغرب وفى جنوبه يقع هرم (هواره) السالف الذكر وكان بهذا الهرم مومياء بعض الملوك والملكات .

ويعقب ذلك العصر خمس أسرات تبدو فى امتداد التاريخ خلال عهدها فجوات عدة فينقصنا حتى أسماء الملوك والملكات . ثم هجم على مصر بعد ذلك قبائل (النوماد) من آسيا الصغرى من الصحراء الشرقية تحت قيادة (الهكسوس) أو (الملوك الرعاة) وكانت حاضرة ملكهم مدينة تانيس .

ومع أنهم تدينوا بديانة المصريين القدماء إلا أنهم كانوا ممقوتين ولم يهدأ

للاهلالي بال إلا بعد أن طردوهم من هذه الديار في عهد الأسرة الثامنة عشر

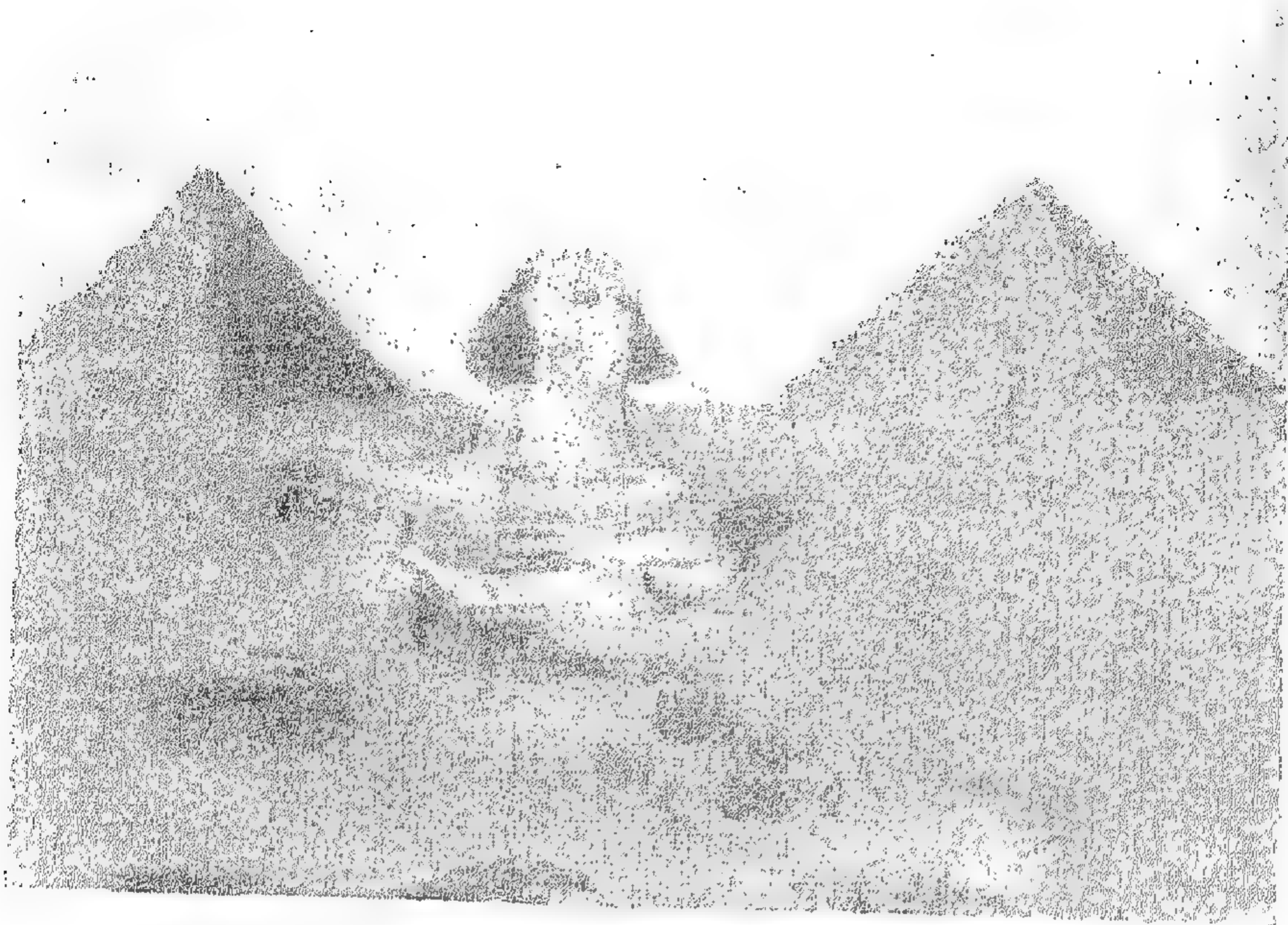
عهد الامبراطورية

ولقد عقب ذلك العصر عهد الامبراطورية الذي يبدأ بالأسرة الثامنة عشر التي أسسها رمسيس الاول وينتهي بالأسرة الثلاثين (١٦٠٠ — ٣٣٢ قبل الميلاد) وكان عصرها زاهراً في كل فنون الحرب والسلم وأما رمسيس الاول فهو الذي سحق الهكسوس في الوجه البحري وردداهم إلى فلسطين وقمع الثوار . وفي أيامه بلغ الفن علاه وكانت طيبة حاضرة دياره فأسس بها ملكاً أثيلاً وأضاف (تحتمس الاول) عام ١٥٥٠ قبل الميلاد ملحقاً لمعبد آمون بالكرنك ثم زيد فيه بعد ذلك زيادات جليلة وهو أول الملوك الذين دفنوا بوادي الملوك بين جبال طيبة وقد انتعشت مصر في حكم الملوك الذين أخذوا جذوة الاحفاد وردوا الاعتداء الخارجي عن البلاد بما كان لهم من القوات الحربية العظيمة . ولما أتت الملكة « حتشبسوت » ناصرت الفن الجميل وأنعشت الطقوس الدينية ثم بنت « الدير (البحري) » وكان منقوشاً بالصور الجميلة التي أحبتها الملكة وزخرفته زخرفاً بديعاً فصار يتألق كأنه درة يتيمة في كبد الصحراء

و« تحتمس الثالث » كان من أعظم الفراعنة شأنًا فاشتهرت حروبه الخارجية وإصلاحاته الداخلية وأعاد بناء بعض المعابد وزخرفها بالصور العديدة الحائطية ولما تولى « تحتمس الرابع » عرش مصر أزال الرمال التي غطت أبا الهول العظيم بجوار الجزيرة المبين بشكل ٢١ وسجل عمله هذا على لوحة مكتوبة بين مخطبيه

وبنى (امينوفيس الثالث) معبد الأقصر المبين بشكل ٢٢ ، وشيد مدخلا ذا رتاجين لمعبد الكرنك واخطط طريق الكباش المشهور المبين بشكل ٢٣ وأنشأ تمثالي (ممنون) على الطريق المؤدى إلى وادي الملوك

ودارت الأيام دورتها بعد ذلك على طيبة فهجرتها امينوفيس الرابع لما اعتلى



شكل ٢١

عرش مصر . واختط له حاضره جديدة في تل العمارنة ، وشيد فيها قصراً عظيماً
ومعبداً كرسه الالهة (أتين) الذي كان قرص الشمس رمزاً له وكان ذلك الفرعون
ضالاً في الدين بدرجة مدهشة مع أنه عاش في بلد أحيط الدين فيه بسياج
تقليدي حصين .

ثم عقب ذلك (توت عنخ آمون) الملك الشاب الذي كشف عن قبره
عام ١٩٢٢

وأما (رمسيس الأول) فقد أسس الأسرة التاسعة عشرة وعصره في رأى
الكثيرين أزهى العصور الفنية التي مرت على هذه الدولة . فبدأ أعماله بتشديد
البهو العظيم في معبد الكرنك . وتبوأ الملك (سيتي الأول) الذي كان
كثير الغزوات حربي النشأة لكنه مع ذلك وجد من وقته متسعاً لتشديد

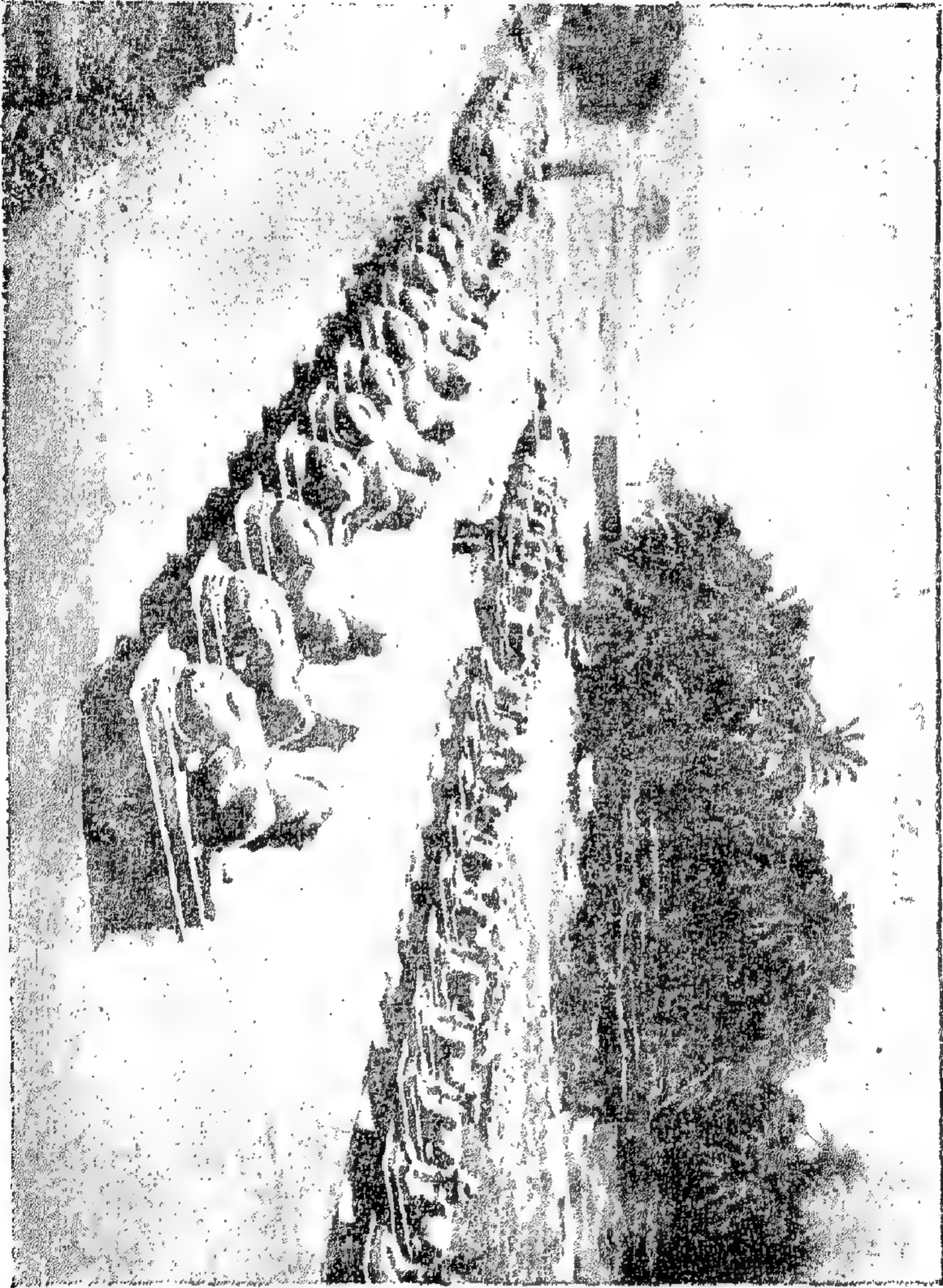
المعابد . فتابع ما بدأه والده في الكرنك وأصلح كثيرا من الآثار التي أصابها



٢٢
معبد الأقصر شكل

عطب وبنى (بأبي دوس) معبدا كبيرا مبينا بشكل ٢٤ وشيد لنفسه ضريحاً
بوادي الملوك . وأما (رمسيس الثانى) الملقب بالفرعون العظيم أو بفرعون الطاغية

فقد استخدم اليهود في تشييد مخازن المدن وأنشأ معبدا (الصخرة) بأبي سمبل وأتم الصالة الكبرى في معبد الكرنك وشيد (الرامسيوم) في طيبة إلا أن الصناعات اليدوية أخذت في التدهور والانحلال والراجح أن (رمسيس



طريق الكباش شكل ٢٣١

الثاني) هذا هو فرعون مصر في أيام سيدنا يعقوب وولده يوسف ويقال أن رمسيس هذا ولد في مدينة تدعى (هيروبوليس) بالقرب من وادي الطوميلات على المجرى الموصل إلى البحر الأحمر بجوار تل (المسخوطة) الذي دارت عليه

رحى الحياة حينما من الدهر وقد وجد (السير فلندر بترى) تمائيل من عهد
(رمسيس الثانى) فى (تل الرطب) بالوادي المذكور غربى (فيثون) وعقبه



شكل ٢٤

(رمسيس الثالث) وكان متعبدا قرب إليه الكهنة بكل وسيلة ثم وهب سدس
مساحة هذا الوادى لخبرات المعبد ولقد استمر اسم رمسيس بعد ذلك لدى تسعة
ملوك متعاقبين

وقد اشتهرت الأسرة السادسة والعشرون باتساع نطاق التجارة وانتعاش الفن بالحكومات المنظمة وقد شجع ساميتخوس الاول هجرة الاغريق الذين نزحوا إلى مصر بأفكار وآراء جديدة : وبعد غزو الاشوريين مصر تحسنت تجارتها ونمت فيها صناعات البرنز والخزف وبعض أنواع التصوير . وقد حاول الملك نيشو حفر قناة توصل النيل بالبحر الاحمر ولم تسعفه الايام باتمام مشروعه هذا بل أتمه داريوس

ثم صارت مصر من عام ٥٢٥ قبل الميلاد أقليما فارسيا فترة من الزمن وتلى ذلك العصر عهد الاغريق .

العصر الاغريقى

ويبدأ بفتح الاسكندر المقدوني مصر عام ٣٣٢ قبل الميلاد وانقاذه المصريين من الحكم المكروهين الذين كانوا منبوذين من الالهالى ومن الكهنة ثم اختط الاسكندرية حاضرة للملكه وكانت مركزا للعلوم والفنون الاغريقية ، ولما مات عام ٣٢٣ ق . م قسم ملكه بين قواده فكانت مصر من نصيب قائده (بطليموس الاول) ثم تلى ذلك ثلاثة قرون كان الوجه البحرى خلالها مركزا لملوك اقوياء عملوا على نمو شمال هذا الوادى الخصيب . هذا وقد حافظ البطالسة على العادات الاغريقية ونظم الحكم لكنهم مع ذلك بنو المعابد على الطرز الالهية المعروفة إذ ذاك كمعابد (دندره واسنا وادفو وفيللا) وكان ذلك انتصارا عظيما للفنون القومية .

وقد اشتهر حكم (بطليموس الثانى) بفناره العظيم بالاسكندرية المسمى (بالفاروس) وكذلك بالتاريخ المكتوب الذى ألفه الراهب (مانيثون) . وأما (بطليموس الخامس) فكان ملكا مفضالا كريم الطبع أحبه الكهنة كثيرا

وكتب حجر رشيد بالهيروغليفية والعامية والاعريقية فى عهدہ ثم عثر عليه ضابط
(فرنى اسمہ بوسار) فى اطلال رشيد عام ١٧٩٨ ميلادية ونقل بعد ذلك الى
المتحف البريطانى فى لندن . ثم بدأت روما تناوش هذه البلاد باغاراتها المتعددة
حتى قضت كليوباتره نجبها .

ومنذ ذلك العهد بقيت مصر ولاية رومانية .

العصر الرومانى

بدأ العصر الرومانى فى سنة ٣٠ قبل الميلاد وظل مستمر الاثر حتى عام ٣٩٥
بعد الميلاد

فدخلت مصر فى عهد يوليوس قيصر فى حياة جديدة منتعشة واستعمل
كثير من اباطرة الرومان ألقاب المصريين وكتبوا أسماءهم كذلك فى الخراطيش
اقتداء بالفراعنة . وهذا يرى حرص الابطارة الذين حكموا العالم فى ذلك الوقت
على رضا ولاية مصر التى كثيرا ما كانت لهم مخزنا يأخذون منه الغلال والاقوات
ويؤرخ ذلك العصر عادة بسرير الفراعنة فى فيلاً . وزار (هدرىان) امبراطور
روما مصر مرتين وامتدت سلطة الباطرة فى عهد قسطنطين الى كل شىء حتى
الى الديانة .

وفى عام ٣٢٤ ميلادية أعلنت المسيحية ديانة رسمية للامبراطورية الرومانية
وترجم الانجيل الى القبطية ونشأت عن ذلك مباحثات ومناقشات جدلية عنيفة
الآثرو لما أصدر الامبراطور (ثيودوسبس) فرمانه عام ٣٧٨ . م حول كثير من
المعابد الى كنائس لاقامة الشعائر الدينية الجديدة وبنيت الكنائس فى نخومها
فنشأ من ذلك خليط معمارى عجيب يجمع بين القديم والحديث ثم سرى تغيير
روحى فى نفوس المصريين دعاهم الى هجر فنونهم الوراثة البلدية التى مافتتت تفى

بالفرض ونظروا إليها كأنها تراث الوثنية وذكرى من الماضي الراحل .
عقب ذلك العصر البيزنطى المصرى (٣٩٥ — ٦٤٠ م) المعروف بالقبطى
وأثر التغيير الحادث فى الامبراطورية الرومانية السياسية على الفن فى مصر قاطبة
وفى ذلك العصر شيدت كنائس عديدة جميلة ذات أعمدة من الداخل متوجة
بالقباب فكان هذا اقترافا كلياً عن العمارة التى شيدت على أساس الأحمال
الثابتة الميئة .

وفى عام ٦٤٠ م كانت مصر ولاية عربية دخلها القائد العربى العظيم عمرو
ابن العاص وصارت منذ ذلك التاريخ وما بعده مملكة إسلامية ظلت تتأثر
بحكام العرب حتى عام ١٥١٧ م . الذى صارت فيه ولاية عثمانية ولقد مر القرن
الثامن عشر على هذا الوادى حافلا بالحوادث الجسام . وأعقبتهما الحملة الفرنسية
عام ١٧٩٨ ودخلها البريطانيون عام ١٨٨١ م وأعلنت عليها الحماية الانجليزية
فى مستهل الحرب العظمى عام ١٩١٤ . م وفى عام ١٩٢٣ ميلادية أعلن
استقلال مصر .

قدم الفن الفرعونى

لا تقل المدنية المصرية عظيمة عن غيرها من المدنيات رغم تناهيها فى القدم
فقد ترعرعت حينما كان سائر العالم ملقى فى زوايا النسيان وكان ذلك منذ فجر
التاريخ حتى بزوغ الديانة المسيحية ويعدها علماء الآثار المنبع الذى فاضت منه
ينابيع الحضارة وأشرق منه شمس المدنية على الكون .

وللفن المصرى رموز وميزات لازمة . فكانت البساطة والدقة وبراعة التركيب
واتزان الألوان وتناسقها صفات تميزه عما عداه .

وتظهر عظمة الفن المصرى وروعته بأتم مظاهرها فى آثار الفراعنة المعمارية
وفى تماثيلهم .

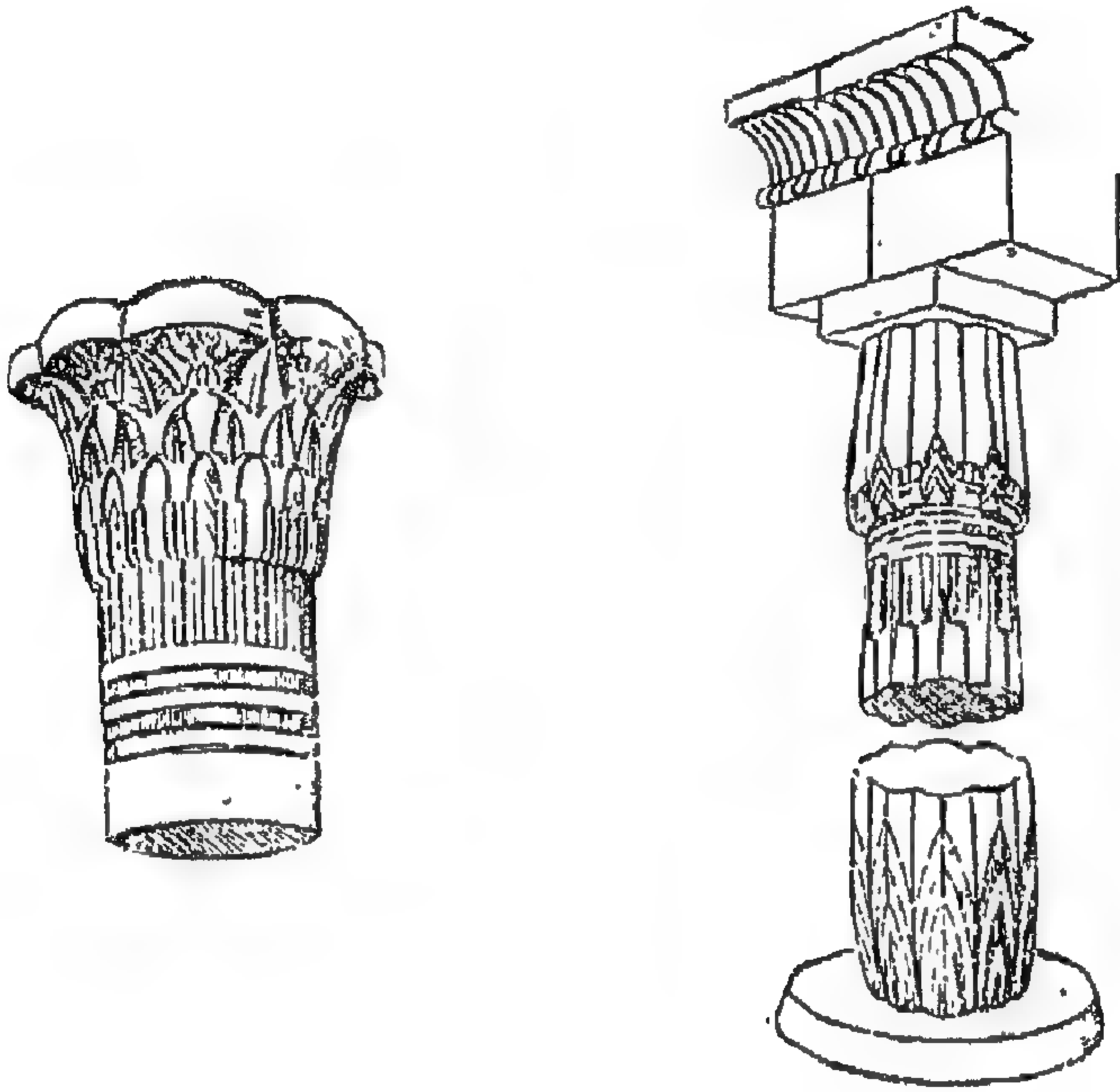
وأنشئت أقدم العمارات المصرية حوالى القرن الحسین قبل الميلاد من الغاب المغطى بالطین وقد حزم الغاب حزما رأسية .

وقد أدى استعمال الطین فی المنشآت علی هذا الوجه إلى استكشاف اللبن ویظهر أثر استعمال الغاب جلیا حتی فی مبانی الجرانیت التی شیدت فی أزهی عصور المدنیة . ولما كانت حزم الغاب التی استعملت فی النواصی أقوى من الأخری وأکثر منها بروزا عن مستوى الحوائط ، من الطبیعی إذا أن تستلفت نظر المصممین إليها . و بالفعل اشتقت من هذه الظاهرة ما نراه من تحلیة جمیع نواصی المبانی بملیة مستدیرة هی أشبه بحزم الغاب منها بأی شیء أخر . ویرجح أن ضغط السقف المغطى بالطین قد ثنی الغاب من نهایتہ العلیا إلى الخارج واشتق منه شکل الکرنیش المصری الذی انتهى عادة باستدارة تشبه استدارة الغاب أيضا . ویقول المسیو فیولیت دى لوك أن الميل الذی یلاحظه المتأمل منا فی حیطان المعابد اتخذ من شکل الهرم . وقد صدر بعمله علی هذا النحو مرسوم فرعونى ذلک لأن الاشکال الهرمیه أقدر علی مقاومة فعل الزلازل من غیرها . غیر أن السیرفلندر بترى وغیره من علماء الآثار یرون أن مدا میک المبانی كانت مقعرة فنشأ عن ذلک میل السطح الخارجى للهیطان وبقی سطح الحائط الداخلى رأسیا . ومما لا شک فیہ أن الجدر التی بنیت علی هذه الوتیرة أقوى من غیرها وأشد احتمالا وقد ظهر هذا الميل فی جمیع المبانی الفرعونیه من أهرام ومعابد ومقابر وغیرها . وقد غطیت جمیع الجدر الداخلیة والخارجیة بالنقوش الهیروغلیفیة وهی طریقة اخباریة طریفة لتخلید الاخبار وإذاعتها وبالاخص ما کان منها علی الوجہات .

وللاعمدة المصریة شکل خاص بها فبعضها یظهر علیہ أنه اشتق من أصل نباتی ونهایتہ السفلیة مقوسة عند قاعدتها نحو المركز . وهذه تشبه سیقان البردی

ويظهر أن هناك فصيلة أخرى اشتقت من حزم الخيزران أو الغاب وعليها تاج يشبه براعم البشنين أو البردى التي قطع أعلاها .
وتطورت الأعمدة المصرية مع الأيام .

فظهر العامود البردى شكل ٢٥ (أو العامود ذو سرية السيقان) والعامود



شكل ٢٦
العامود الناقوسى

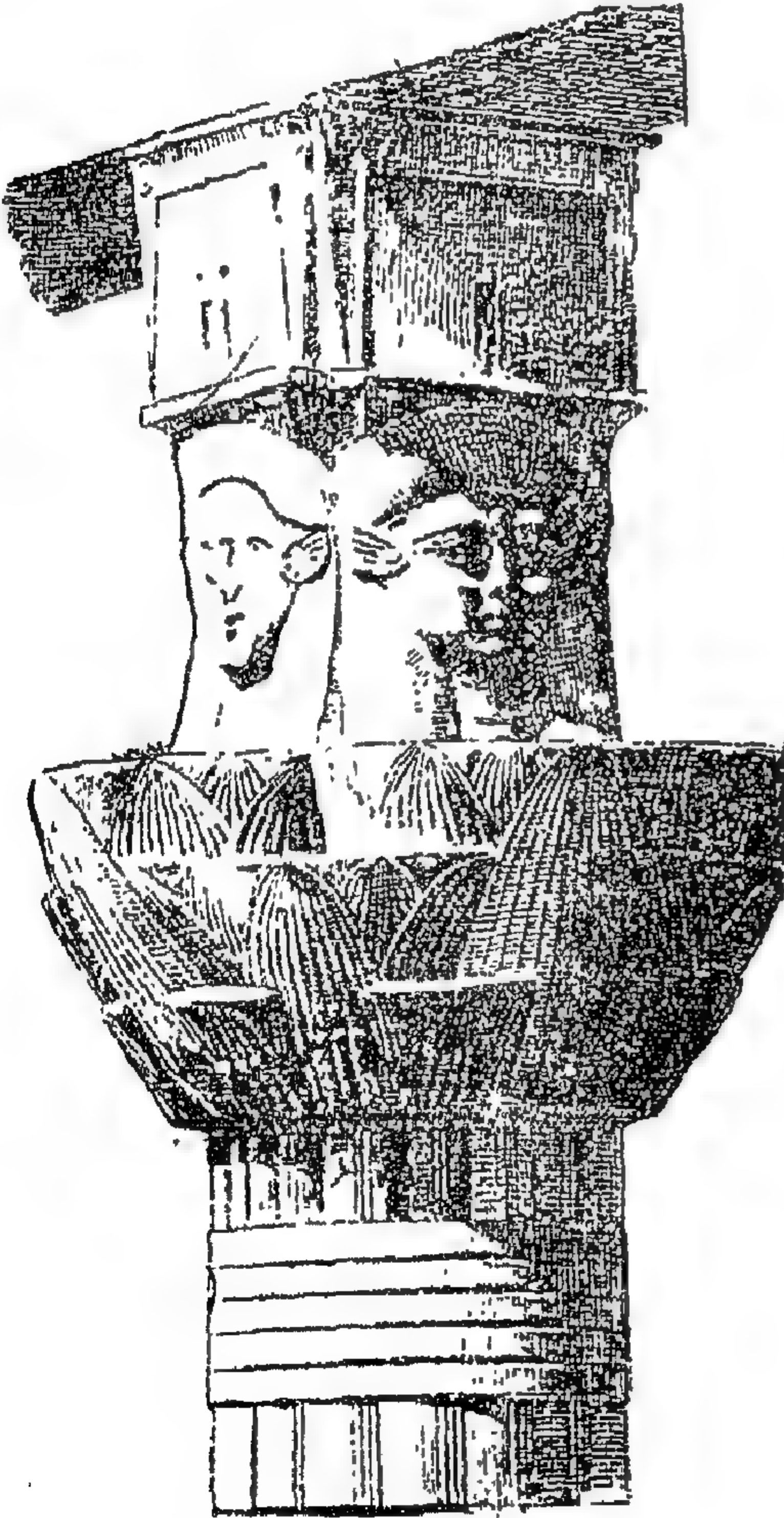
شكل ٢٥

المضلع شكل ٢٧ أو ذو الخشخاش ويرجح أنه الصورة الأصلية للعامود الدورىكى ويستدق الاول نحو المركز من طرفيه الاسفل والاعلى .
وبيدن الأخير انتفاخ قريب من ثلثه الأسفل (كأعمدة مقابر بنى حسن)
المبين أحدهما بشكل ٢٧

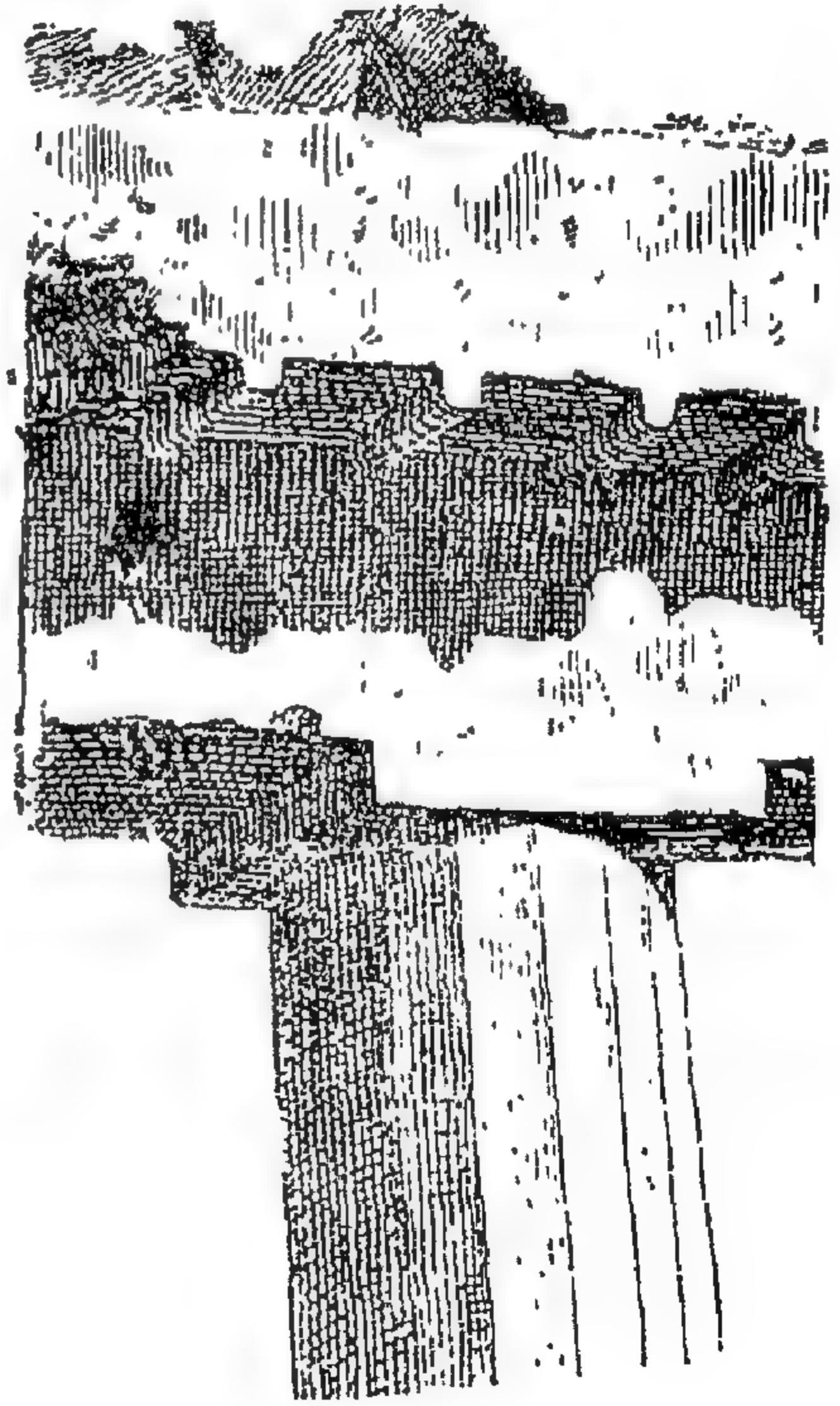
وعامود براعم البردى شكل ٢٥ معروف منذ أيام المملكة القديمة ، وكانت أعضاؤه ستة أو أربعة فى عهد المملكة المتوسطة وينتهى كل جزء من أجزائه بتاج شبيهه ببراعم البردى ، وبأسفل السيقان تقاسيم قوسية ملونة ذات تأثير جميل .

ويرجع ابتكار العمود المضلع أو العمود الشبيه بالدوريكى شكل ٢٧ إلى أيام المملكة القديمة وعدد أضلاعه يتراوح بين ستة عشر أو ثمانية عشر ضلعا وتقاسم سطح بعض هذه الأعمدة مستقيمة أو مقعرة وتمت هذه الأعمدة إلى المعابد الكهفية ببنى حسن فى أواخر أيام المملكة القديمة .

وقد توجت الأعمدة المضلعة فى بعض الأحيان برسم هاتور فى أعلاها محفور حفرا بارزا شيقا وكان ذلك فى أيام أمينمحتب (الأسرة الثالثة عشر) .
ثم استعمل العمود الهاتورى المستدير البدن إبان حكم الأسرة الثامنة عشر



شكل ٢٨

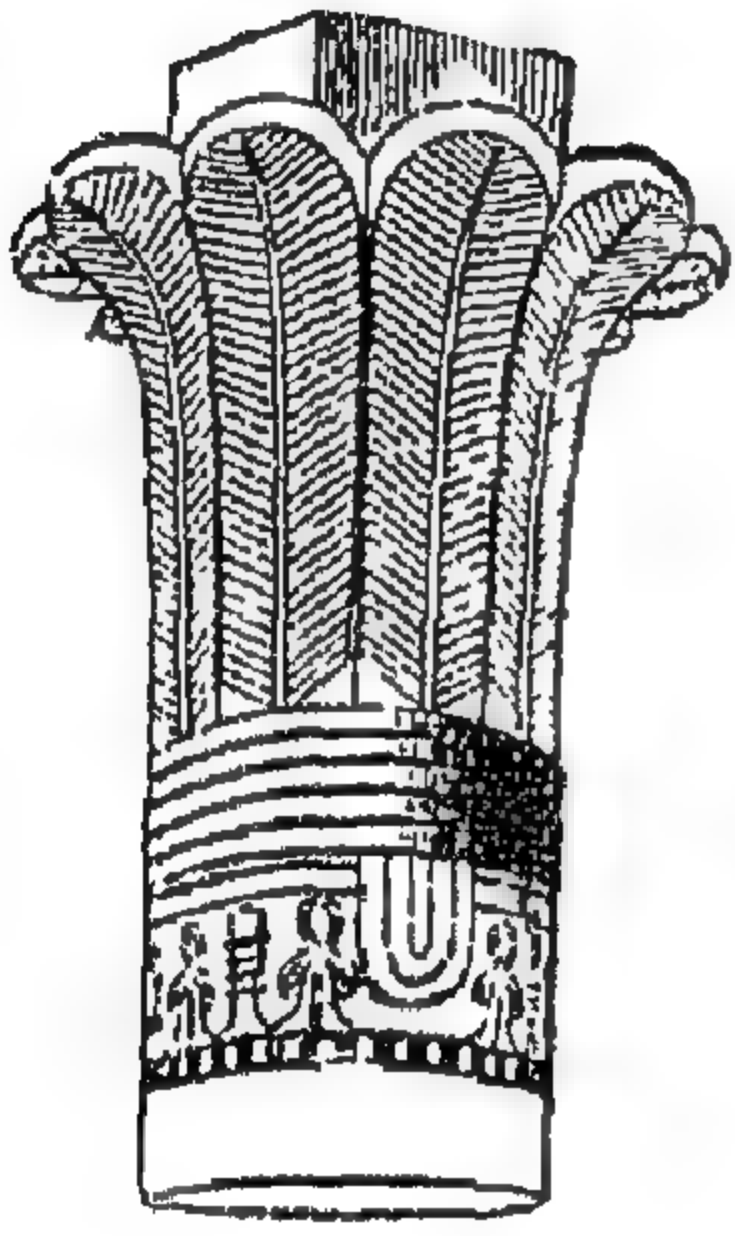


شكل ٢٧

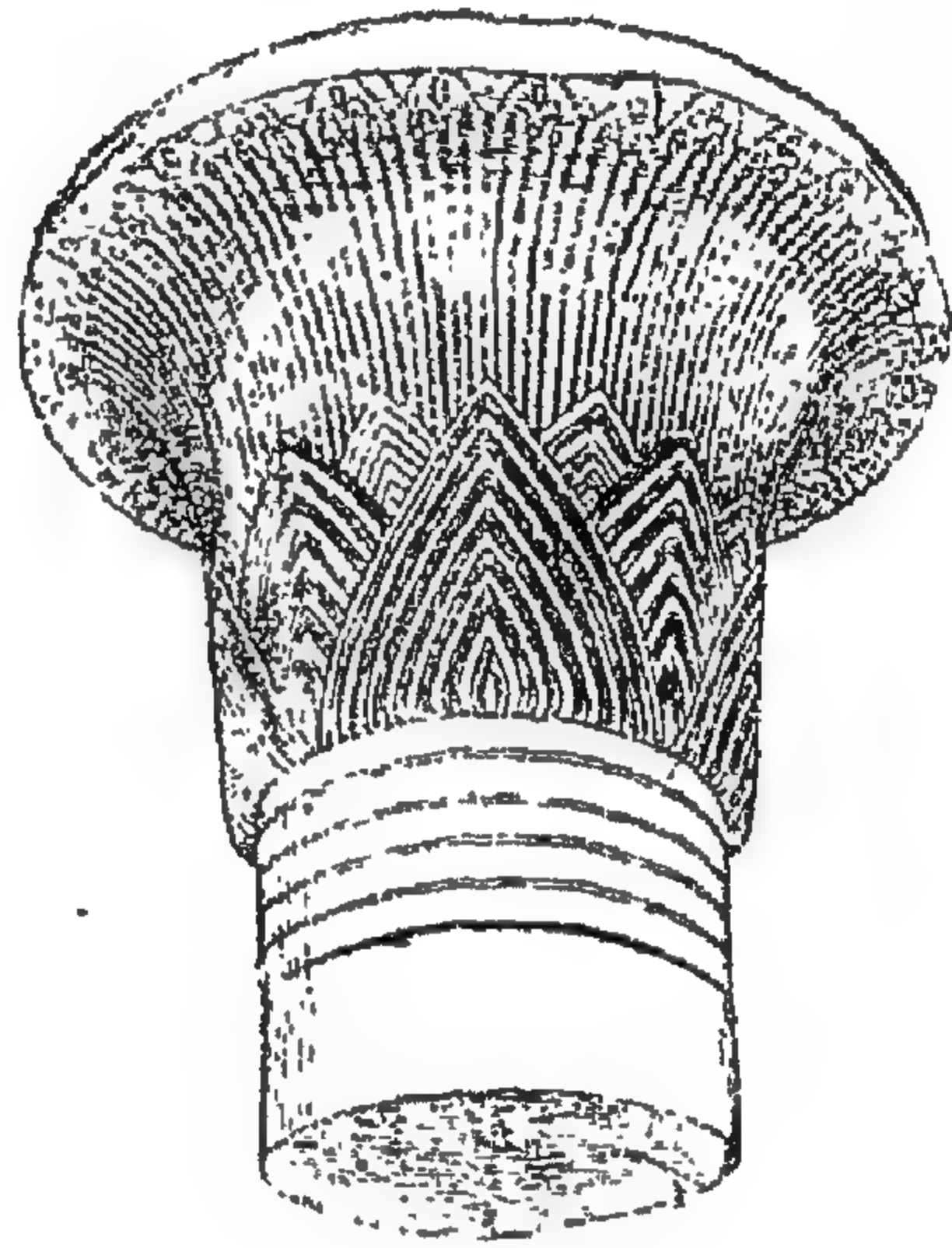
وكانت أرجفه أربعة فى كل منها صورة الإله هاتور فى شكل امرأة . كما نشاهده

فى معبد دندرة أو بأعلى تاج آخر كما نشاهده فى معبد فيلا شكل ٢٨
وأما العامود الناقوسى شكل ٢٩ فبدنه مستدير وتاجه يشبه الناقوس
المنكس أو زهرة البشنين المفتحة بأعلى سيقانها الهندسية وهى بين براعمها .
وكل زخارفه تذكرنا بنبات البردى أو البشنين وزهورها الجميلة ويرجع استعماله
إلى أيام المملكة المتوسطة .

وأما العامود النخيلى شكل ٣٠ فتاجه يشبه سعف النخل ويعم استعماله فى



شكل ٣٠



شكل ٢٩

فيلا ويرجع ابتكاره إلى أيام المملكة المتوسطة أيضا .
وأما العقد الذى يفخر الرومان بشيوع استعماله فى مبانيهم فأصله معروف فى
هذه الديار وبالأخص فى أيام رمسيس الثانى . وعرف القبو كذلك واستعمل
القبو لأغراض عملية صرفه .

ومنذ أيام المملكة المتوسطة اعتاد الفراعنة أن يسبق معابدهم طريق محلى
بنصب أبى الهول أو نصب من الكباش على شاكلة أبى الهول كما هو مبين
بشكل ٢٣ وكان لبعضها رأس إنسان أو حيوان ويلى هذا الطريق المدخل الفخم
الكبير الذى يؤدى إلى فناء المعبد وپهوه وغرفه المقدسة .

بعض الحرف والصناعات الفنية

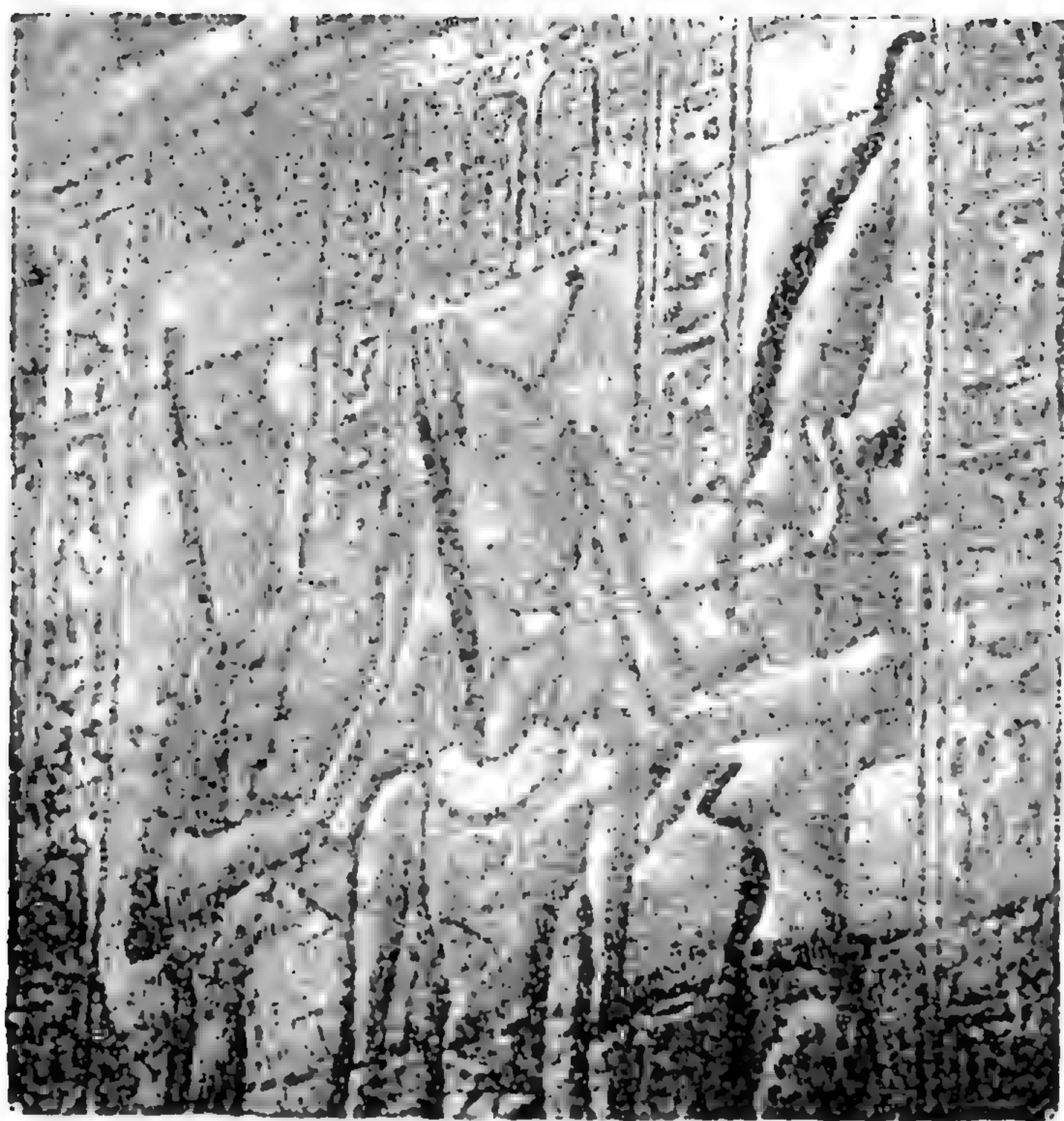
الرسم والتصوير والنحت

مما لا شك فيه أن الكهنة أثروا على الفن المصرى وبالأخص ما كان له علاقة بالديانة . فلو أن مينا بعث من قبره أيام البطالسة لرأى نفس الآلهة مصورة بنفس الصيغة الوضعية التى عبدها عليها إبان حكمه إلا أن نبوغ المصممين تجلى فى الضرورات التى تتطلبها الحياة الجارية وكانت للخيال فيها مضمار فسيح كصناعات الأثاث المنزلى والأواني الفخارية وما شاكلها .

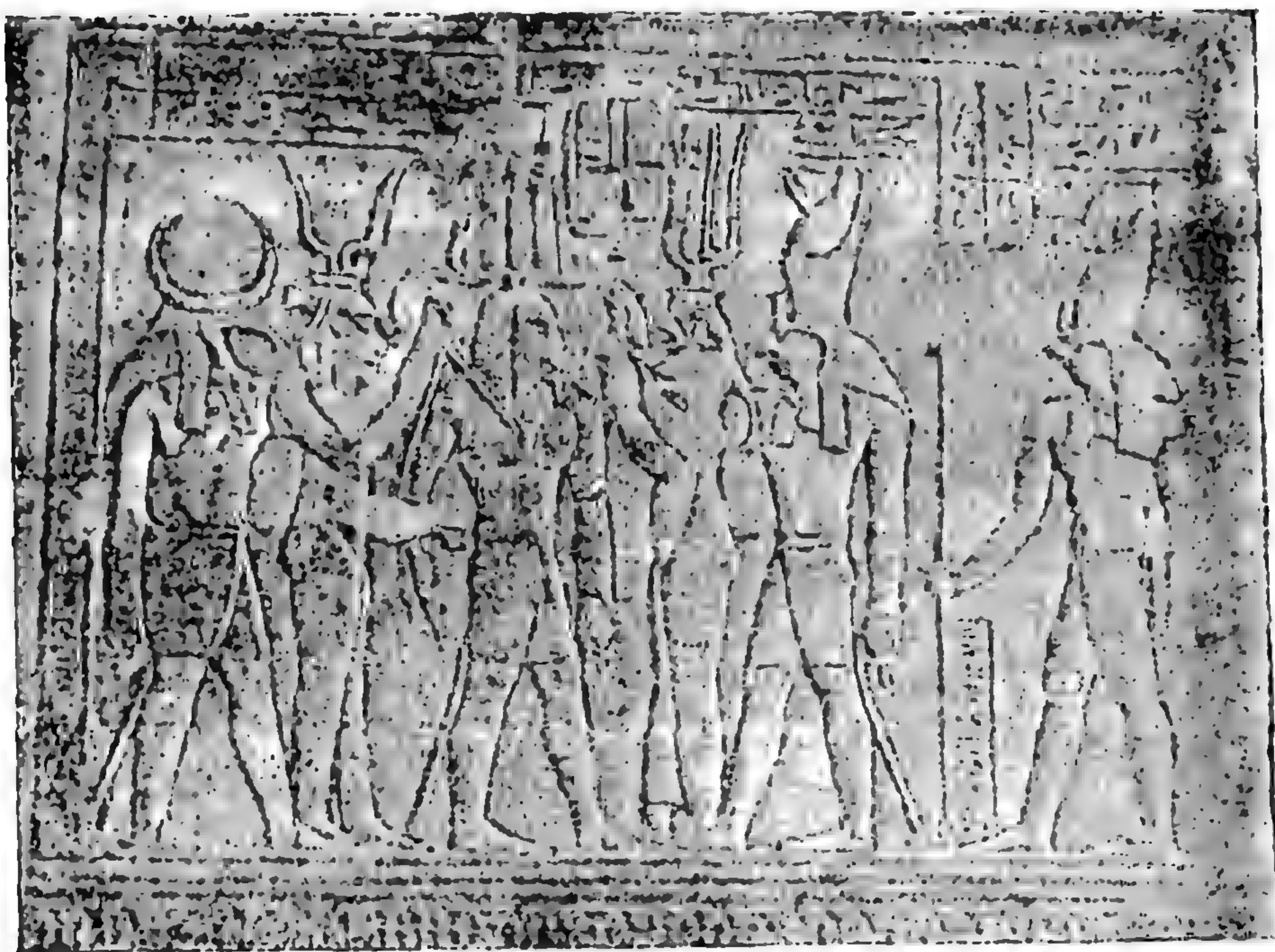
طرق الحفر

ويظهر أن الحفر المصرى كان فى أوائل عهده ترجمة للرسوم السطحية وتابعا لها فاتجهت المحاولات الاولى لتمثيل الآلهة والرموز المقدسة أو موضوعات أخرى حفر حدها الخارجى على سطح مستو ثم لونت التفاصيل بعد ذلك وبتوالى الأيام تقلت هذه الرسوم على الحجر وحفر حدها الخارجى وشكلت الحواشى الداخلية بما يشابه تشكيلها الطبيعى وكانت هذه محاولة تصويرية فى روحها وفى طريقة تنفيذها وذلك موضح فى شكل ٣١ واستمرت هذه الطريقة مستعملة منذ القدم حتى أيام البطالسة فالرسم المذكور صنع فى عهد بطليموس السادس فى معبد ادفو .

ولهذه الطريقة ميزاتها الخاصة بها لأنها تكسب الرسم ظلا مزدوجا يسقط أحدهما من حافة مستوى الحائط وظلها الآخر من تشكيل التفاصيل الداخلية للرسم ولم يعتن المصورون بادىء الأمر بتخليد المشاعر النفسية المختلفة . لكنهم عنوا بها بالقرب من ختام مدنيتهم .



شکل ۳۱



شکل ۳۲

ولقد مثلوا العين كما ترسم من الأمام في مسقط الوجه الجانبي ثم الصدر من الأمام والحوض والقدمين من الجانبين . وأما الملابس فقد وضعت بعد ذلك بحيث يرى المرء جميع تفاصيل الجسم في الوضع السالف بيانه . يتبين من هذا أن كل جزء من أجزاء الصورة كانت له نظرة خاصة به كأنه وحدة مستقلة عما عداه .

وهناك طريقة أخرى « غير الطريقة البدائية » كشكل رقم ٣٢ تبدأ بإزالة ما حول الأشكال ثم تكوين تشكيل الرسومات نفسها حسب المطلوب بعد حفر الأرضية تماماً والرسم يبين الآلهة تتوج الامبراطور الرومانى .

النقوش في عهد المملكة القديمة

وكانت النقوش على اختلاف أنواعها في حكم الأسرتين الأولى والثانية بدائية في تفاصيلها غليظة المظهر خالية من الدقة وكانت حاضرة الديار في ذلك الوقت مدينة تانيس .

ولما تبوأَت الأسرة الثالثة عرش مصر نقلت الحاضرة إلى منف ودخل الفن معها في عهد جديد فاكتمل نموه في مقبرة ثى بسقارة ومع أن الرسوم كلها رسمت بصدق أمى إلا أنها بلغت حدّاً عجيباً من الاتقان والكمال .

النقوش في عهد المملكة المتوسطة

ولم يطرأ على النقوش تغيير يذكر إبان عهد المملكة المتوسطة كشكل رقم ٣١ وبخاصة ما كانت له علاقة وثيقة بالموضوعات الدينية فكان ثابتاً لا يغيره إلا جمال صناعة الفنان وحذقه دون أن يؤثر ذلك في المواضيع المصطلح عليها لكنها بلغت أوجها إبان حكم الأسرة الثانية عشر فكانت النسب وجمال الخطوط ورشاقة الأجسام موضع عناية المصور واتسمت كذلك بما ظهر فيها من العلامات

القومية الظاهرة لكنهم مع ذلك عنوا بتخليد الصناعات المزدهرة في ذلك ،
فشكل رقم ٣٣ يبين نقشاً لحائط في مقبرة من عهد تحتمس الثالث (الأسرة
الثامنة عشر) فنشاهد الصناع فيها يشتغلون في صناعة الصنادل أو في صناعات
الأثاث والتطعيم أو نشاهد صناعا يشتغلون في صهر الذهب وسبكه .

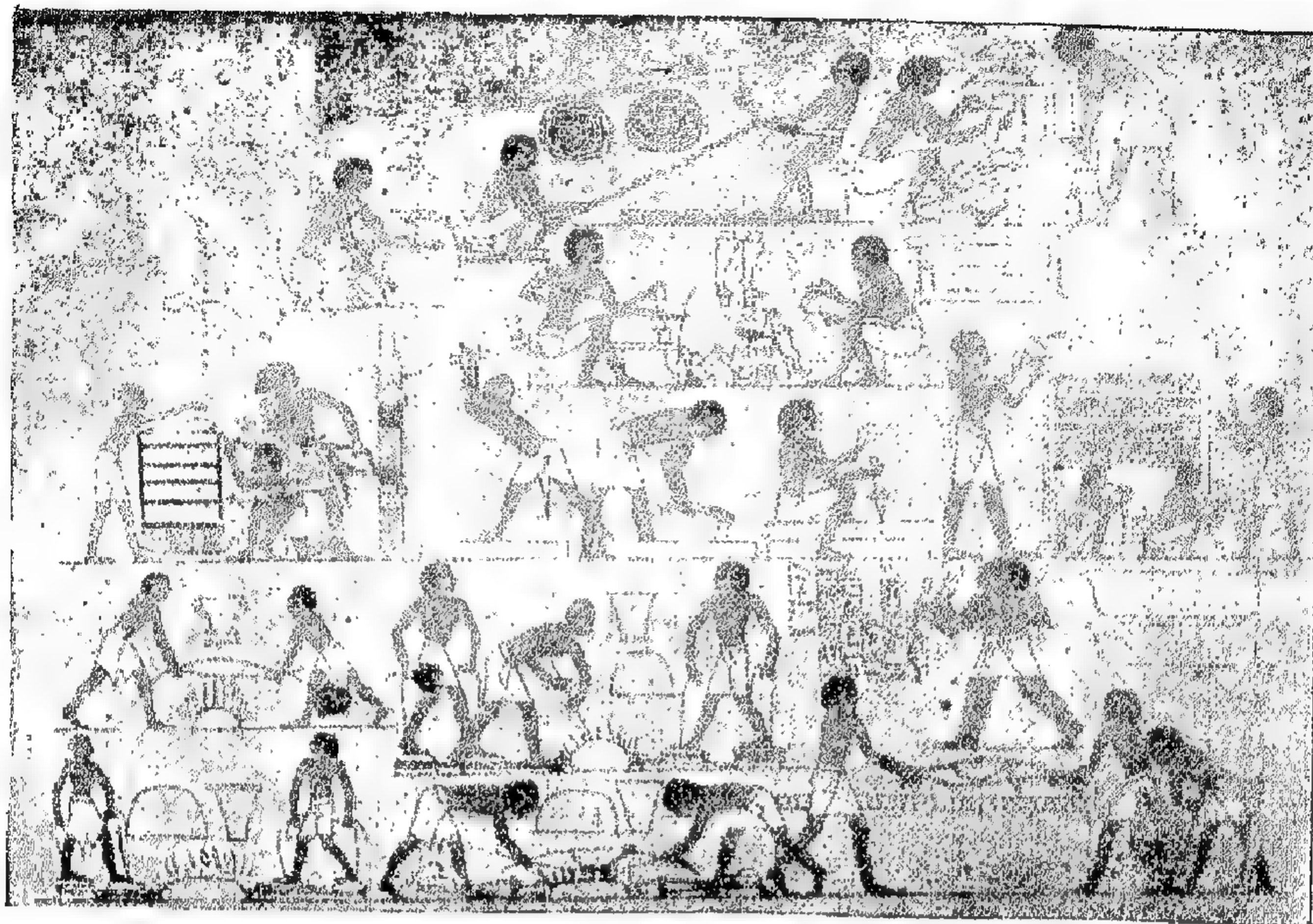
النقوش في عهد الامبراطورية

أريد بالنقوش في عهد الامبراطورية تغطية سطوح كبيرة وملؤها فقط
ففقد الحفر والنقش كثيراً من مميزاتها الأساسية إلا في أمثلة قليلة بالغ الفنان
في إتقانها . وفي المتحف المصري أمثلة تدل على ذلك وقد بدأت المسحة القومية
في الزوال منذ أيام (سام ميتخوس الأول) الذي شجع هجرة الاغريق إلى هذه
الديار وقبيل حكمه كذلك .

وعند ما اختطت الاسكندرية كانت عماراتها أغريقية صرفه وكذلك فنها
ولكن الأهالي ما لبثوا أن ثاروا على الاشراف (الاغريق) وبدأ البطالسة ومن
تبعوهم يفكرون في مزج الفنين معاً ونشأ من ذلك فن يختلف بعض الاختلاف عن
الفن القديم في مضر العليا ويبتعد تماماً عن الروح المعنوية لهذه الديار في
الاسكندرية كذلك وكان من ذلك مزيج عجيب لا هو بالفن القومى ولا بالفن
الذى تتصل وشائجه بالمستعمرين .

الأثاث المنزلى

كان الأثاث المنزلى في عهد المصريين القدماء قليل العدد لكنه كان وافياً
بكل مطالب الحياة آنئذ . فلقد عرفوا المقاعد (السكراسى) كما يتضح لنا من
الرسم رقم ٣٤ الذى ترى فيه السيدات قد جلسن متزينات بثيابهن الفخمة من
الحرير الشفيف ينصتن إلى الأغاني والمرطبات والثمار يوزعها العبيد عليهن وفي



شکل ۳۳



شکل ۳۴

المتحف المصرى كراسى كثيرة جميلة وصناديق محمولة على أرجل وصناديق عادية وأسرة وغيرها وكلها تنطق بما كان للفراعنة فى هذا المضمار من سمو الشأن والمقدرة الفائقة .

الكراسى

يبين الشكل رقم ٣٥ كرسياً مطعماً بالعاج ذا أربع أرجل كأنها قوائم سياج (درابزين) ويبين الشكل رقم ٣٦ مقعداً بين أسدين استطال جسداهما طولا خيالياً ساعد المصمم على تشكيل كل أسد منها بما يتفق وحجم المقعد وذلك نحواً لم ينحه غير الفراعنة .

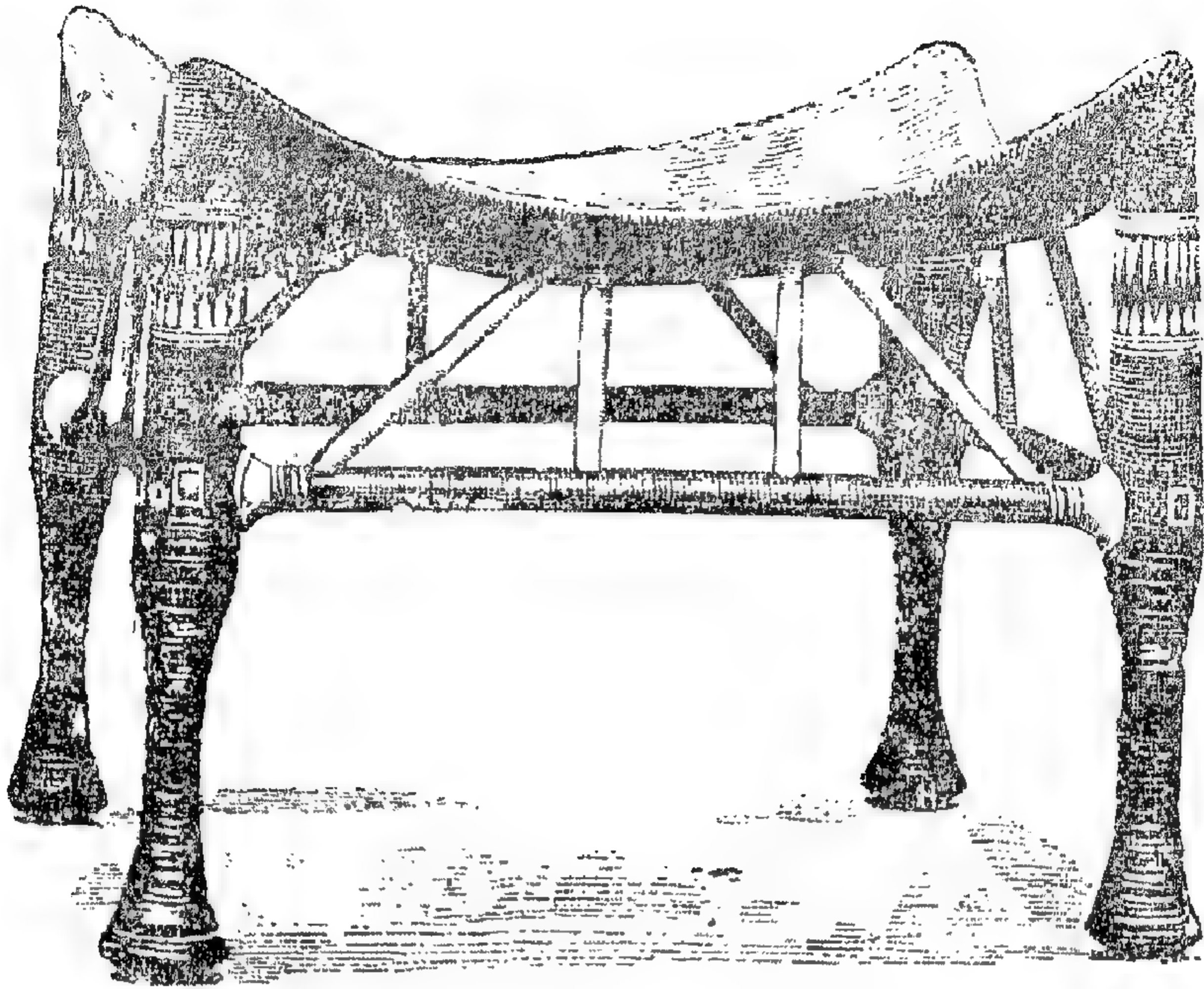
وترتفع مقدمة بعض المقاعد عادة على ذراعى أسد وخلفه على قدميه وكل حمالات المقعد هذه متناسبة الحجم والشكل مرفوعة فوق قواعد اسطوانية صغيرة كى تقى الخالب العطب كما هو مبين بأشكال ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ .

ولم يهمل المصممون المصريون راحة الجالس فأمالوا ظهر المقعد إلى الخلف قليلاً كما نشاهد ذلك فى أشكال رقم ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٠ حتى لا يتعب الجالس ووصلوا الظهر بالمقاعد بسداة رأسية تزيد متانة وجمالاً .

واعتمادوا وضع الوسائد اللينة فوق المقاعد وغطى الخشب أحياناً بصفائح الذهب الخالص أو طعم بالسن والابنوس والمعادن الغالية وقد دهنت الصور فى المسند بالألوان الجميلة المختلفة .

عرش توت عنخ آمون

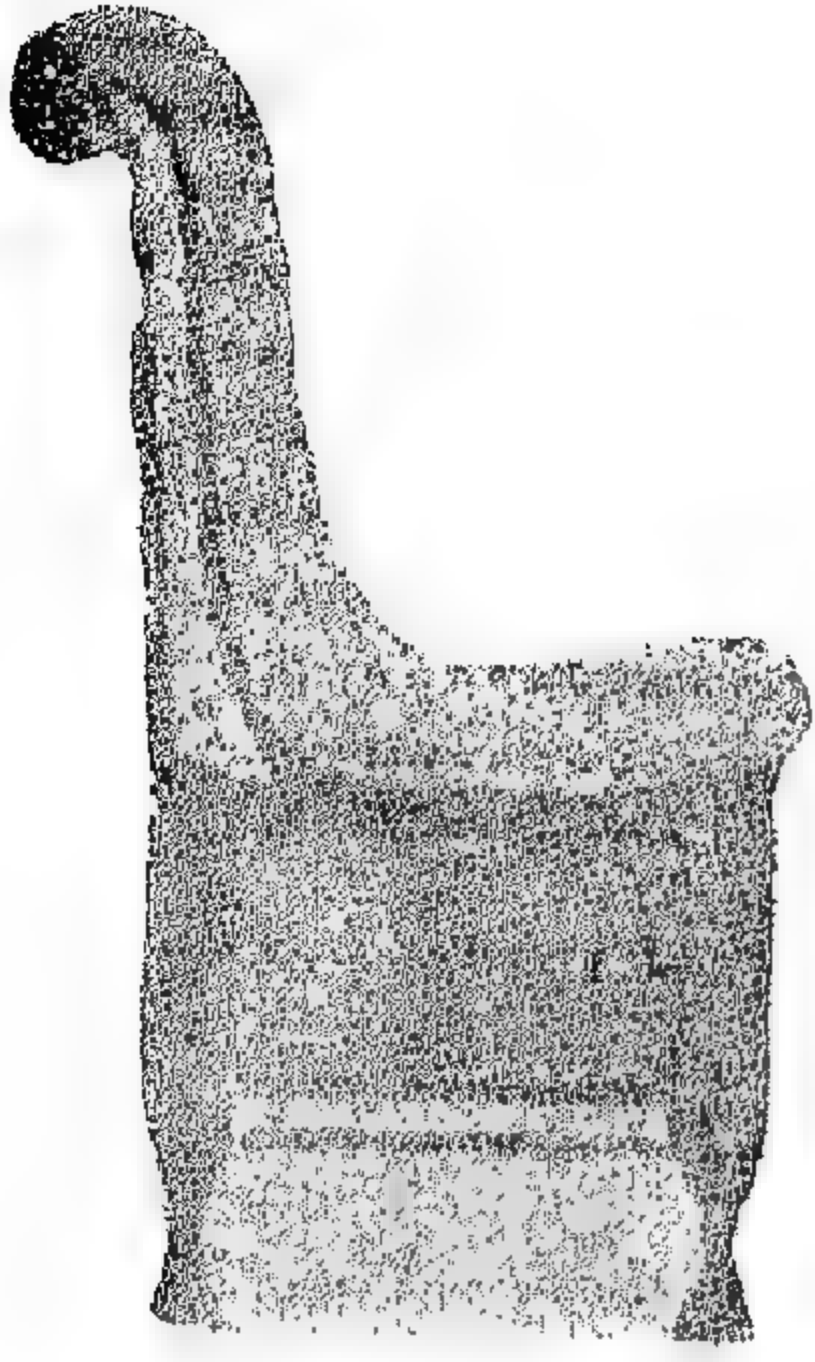
وعرش توت عنخ آمون من المثل الجميلة الفريدة فهو من خشب الارز الجيد وعليه صفائح الذهب الوهاج بحيث يخيل للرأى أنه صنع من سبائك الذهب الخالص . وتدل نسبة ودقة صناعته على أناقة الملك ورقته ومتكآته رؤوس أسود



شکل ۳۵



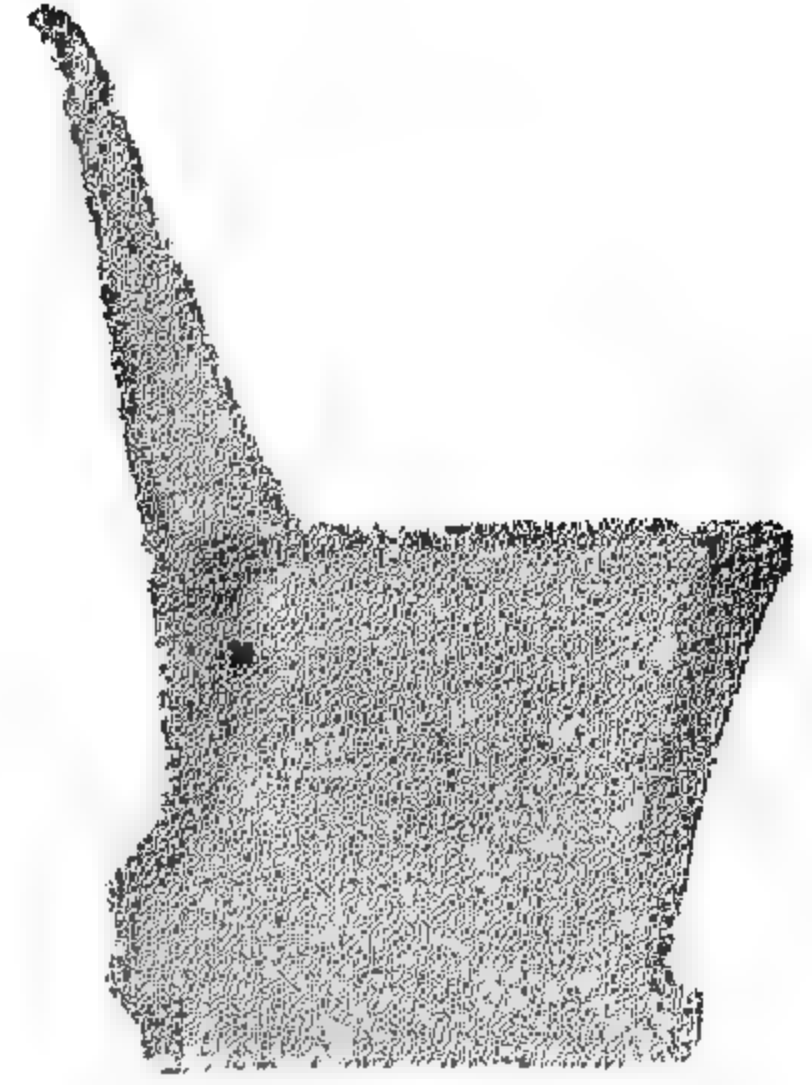
شکل ۳۶



شكل ٣٩



شكل ٣٨



شكل ٣٧

وأرجله الأربع قد حليت أظافرهما بالذهب ومسند
المقعد الخلفي مزين بأجمل الصور وأوضحها .

الأسرة



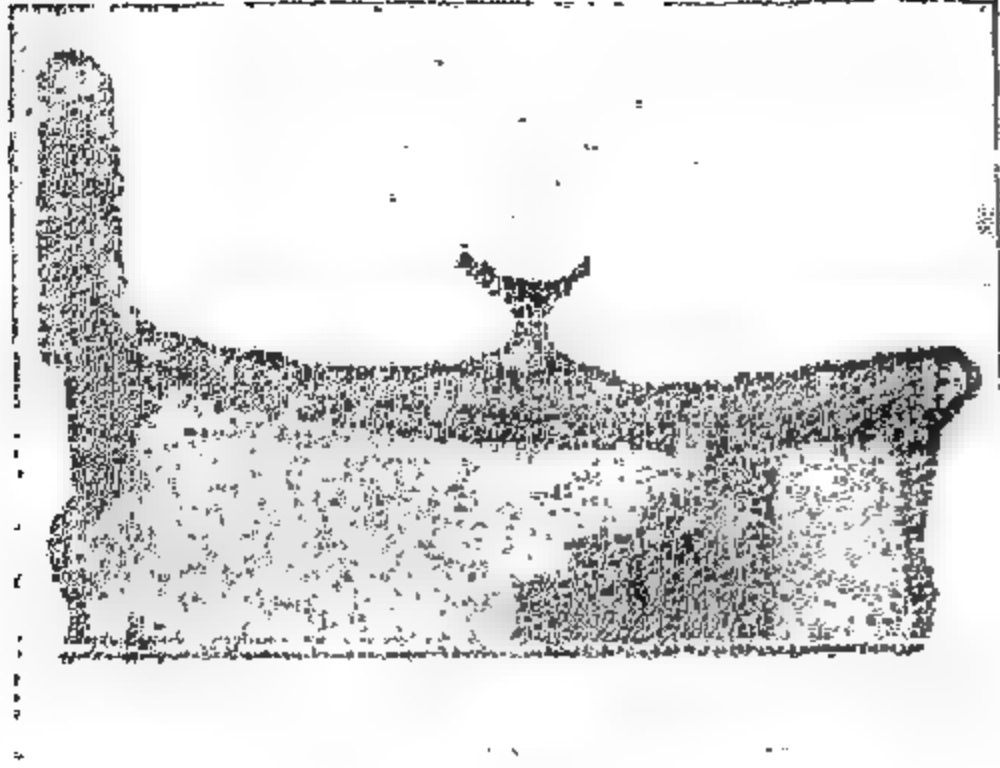
شكل ٤٠

وأما الأسرة فقد ركبت على إطار مستطيل به
شرائط من الجلد تصل بين نهايتيه وكثيراً ما صفحت
الأسرة بالذهب أولونت بالألوان العجيبة المختلفة
وبعضها مرتفع كشكل ٤١ لا بد له من كرسي

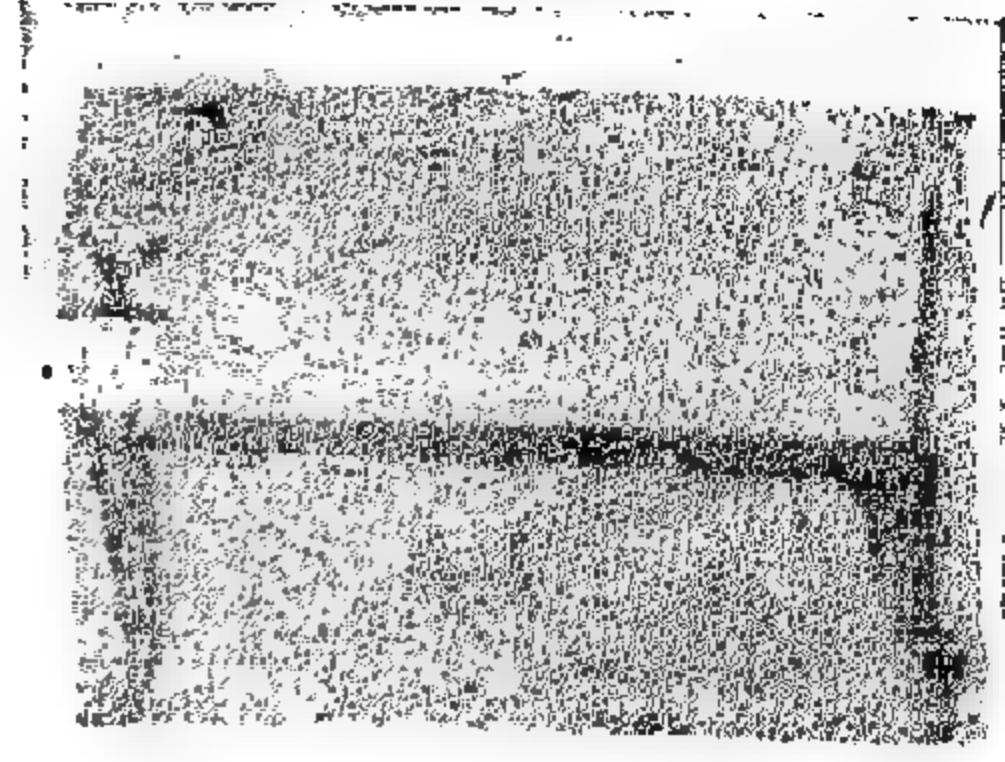
صغير يوصل به إليه وبعضها لا يكاد يبلغ ارتفاعه نحو ٤٥ سنتيمتر كشكل رقم ٤٢

الوسائد

وكان للمصريين وسائد على شكل أهلة قائمة فوق قاعدة صغيرة مستطيلة
مشطوفة الزوايا وحامل صغير يرفع الهلال عن القاعدة كرسي رقم ٤١ ، ٤٢ وبها
تتمكن السيدات من النوم دون خلع زينتهن وكثيراً ما كانت هذه الوسائد من
المرمر الشقيف .



شكل ٤٢



شكل ٤١

سبب تقدم الرسم عند الفراعنة

كانت الكتابة قبل ابتكار الرموز الحرفية صوراً ورسوماً تدل على المعاني والأفكار المختلفة . وكذلك كانت حال الكتابة الهيروغليفية . وحينما ابتدعت هذه الكتابة سارع الفراعنة إلى تدوين أخبارهم وحوادثهم . وقد أدى استمرار التمرين على الرسم إلى سهولة عمل المصور وقدرته في الإفصاح عما يود نقله إلى الراى وكانت هذه طريقة لطيفة لتعميق الجدر وللنحت للاحفاد عن عظمة الأجداد .

وقد حافظت هذه النقوش على بهجتها وروبقها حتى ليخال لمن يراها كأنها صنعت بالأمس القريب ولم تمنعهم صلابة الصخور من حفر الكتابة عليها .

التمثيل

وأما التمثيل فقد اختلفت من حيث الحجم والمادة والموضع والغرض الذى عملت لأجله اختلافا عظيما فهذا تمثال كامل الجسد وذاك تمثال نصفى وذلك انموذج لقياس ثياب الملك أو لوضع العقود حول عنقه ؛ وقد بذل الحفاريون جهداً عظيماً فى اتقان تصوير الجالسين على العموم كشكل رقم ٤٣ الذى يبين وجه الأميرة نفرت زوجة رع حتب وهو من آيات الصناعة المصرية القديمة

أما شكل رقم ٤٤ فيبين جزءا من تمثال للملك خفرع باني الهرم الثاني في الكبر بالجيزة وقل أن يتشابه تماثلان إلا ما كان منها خاصا بملك واحد وتكاد تقاطيعها تنطق دون تصنع ولا تقليد

ومن التماثيل ما يوضع في المقابر لينوب عن الروح حين السؤال في القبر وقت الحساب وتكون هذه التماثيل عادة أصغر حجما من الطبيعة .
وهناك أنواع أخرى من التماثيل تروا حجمها على الطبيعة أضعافا مضاعفة



شكل ٤٣

كتماثيل رمسيس أو تمثالي ممنون الجبارة التي تشبه أنصاف الآلهة لارتفاعها العظيم أو تماثيل بعض الحيوانات المقدسة أو بعض الملوك في صورة أبى الهول وغيرها .



شكل ٤٤

العمارة الفرعونية

أقام السكينة حفلة دينية عند تثبيت المحور الاسامي لآي بناء بعد انتخاب الموقع فيحضر الكاهن ومعه لفيف من مساعديه لآحياء المهرجان العظيم ثم يتلون التعاويذ المقدسة عند وضع الحجر الاسامي (بدقة بمونة أركان السماء الأربعة العليا)

انقسام مبانيهم التذكارية إلى قسمين :

المعابد والمقابر : وأشهر المقابر الهرم الأكبر بالجيزة مبين رسمه بشكل رقم ٢١ وذلك لتركيبه الآلى المدهش . فبالرغم عن الثقل العظيم المتركب لم يحدث فى الهرم تريبج يقدر بجزء بسيط من المليمتر .

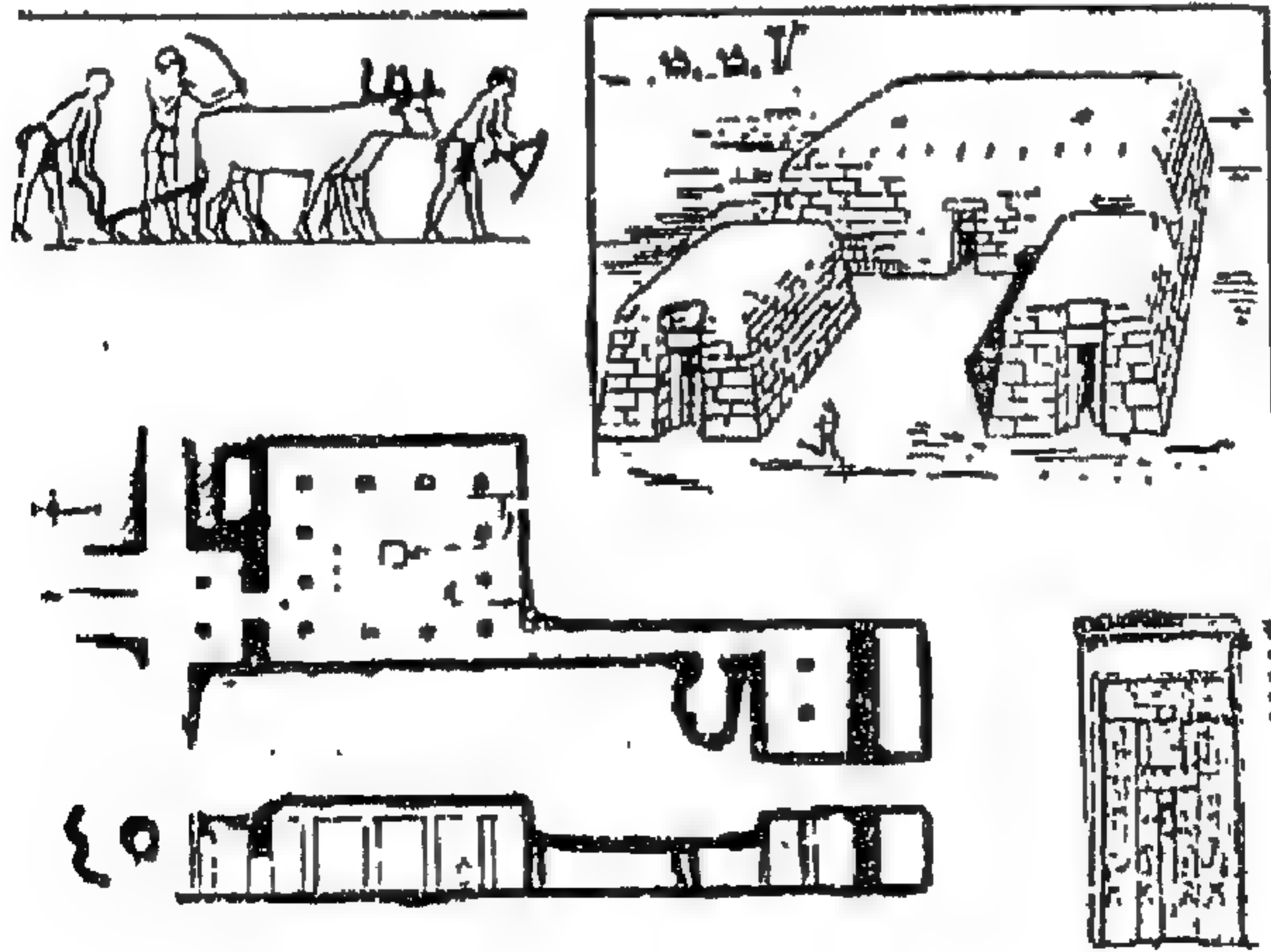
الهرم الأكبر

وكان الهرم الأكبر موازياً للجهات الأصلية تماماً غير أنه اليوم منحرف بمقدار أربع درجات عن الشمال إلى الغرب ويقول علماء الفلك فى ذلك أن الشمال ينحرف عن مجراه الأصلى بدرجة ونيف كل ألف عام . وكان بابه مواجهاً للجنوب تماماً وقد صنع من قطعة كبيرة من الحجر مثلثة القطاع تتحرك على عقبين فى كل من جانبيه العلويين .

بالهرم ٢٣٠٠٠٠٠٠ صخرة وكلها وزن ٦٨٤٠٠٠٠٠ طن وهى أحجار هائلة جبارة تكفى لبناء ٢٢ ألف منزل على أحدث طراز يكفى كل منها ثمانية أشخاص

مقبرة ثى بسقارة

ومقبرة ثى بسقارة شكل رقم ٤٥ ما زالت فى حالة جيدة جداً فقد شيدت



شكل ٤٥

تحتوى جثمان ثى المعمار الملكى المشرف على مباني الأسرة الخامسة : وتحتوى هذه المقبرة على مدخل صغير الحجم يؤدي إلى صحن كبير أعد لتقديم القرابين . ومنه تلج إلى سرداب ضيق ينتهى بك إلى غرفة المومياء .

ولم تقل العناية بمباني هذه المقبرة على الهرم الأكبر نفسه بالرغم عن تباين الحجم والاهمية فالاحمامات بين الأحجار ضيقة جداً حتى لا تكاد ترى بسهولة ومن صحن المقبرة تصل إلى باب كاذب أعد للتغير باللصوص وقد صورت فى هذه المقبرة معظم الحرف والصناعات المزدهرة فى ذلك الوقت كجنى المحاصيل والزراعة وبناء السفن وعمل الفخار وغيرها وصور ثى نفسه فى حرش عظيم نبت به البردى وهو يسبح بين مستنقعاته وأوحاله وكل هذه الروايات قد صورت بصدق أمى بليغ أدرك الذروة بما يبدو فيه من دقة الملاحظة والامانة فى التمثيل .

معبد آمون

وأما معبد آمون بالاقصر (راجع شكل ٢٢) فقد شيد على نمط معابد عهده به صحن عظيم خلف مدخل ضخم شاهج الارتفاع ثم بهو الأعمدة الكبيرة فالغرف المقدسة وليس معبد اليوم هو الأصل الذى بناه امينوفيس بل الحقت به زيادات وحذفت منه أجزاء وتماثيل أدركها البلى واستعمل هذا المعبد كنيسة عند انتشار المسيحية فى مصر وكان به عدة تماثيل لرمسيس لم يبق منها غير ستة . وفى مستهل كل عام يتحرك موكب السفينة المقدسة من معبد الكرنك إلى معبد الاقصر ويظل الموكب والزينات قائمة طوال اليوم احتفالاً بغرة العام الجديد حتى إذا أقبل المساء قفل الموكب من حيث أتى وقد سجلت هذه الرواية على أحد جدران المعبد وبالرغم مما أصابها من تدمير فهى ما زالت جذابة المنظر بديعة .

الزخرفة المصرية

الزخرفة المصرية على وجه عام زخرفة رمزية فبعضها أشكال تمثل قرص الشمس ناشراً جناحيه ذات اليمين وذات اليسار كي يحيط المكان بحمايته ويرعاه برعايته .

العقاب المصرى

واستعمل العقاب المصرى أو الجمران المقدس شكلين ٤٦، ٤٧ رمزاً للبحث لأنه يولد فى كومة سماد مستديره ويطير الفرخ فوراً عقب انفجار هذه الكرة السمادية ويطير فى العادة وقت الزوال تماماً .

الحوادث الهامة

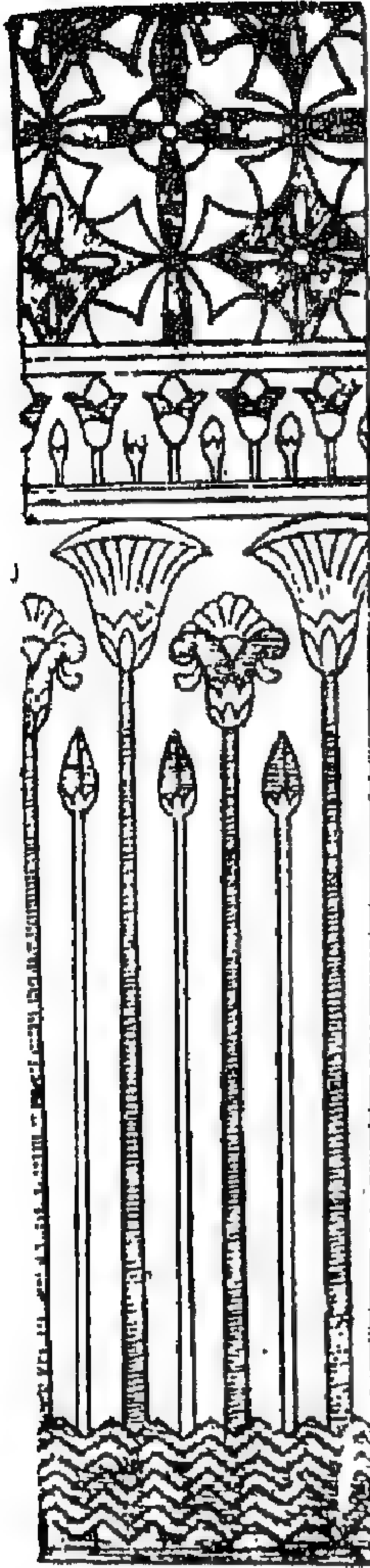
مثلت الحوادث على جدر المعابد وقد تمثل الحوادث حياة الملوك أو الأمراء فى حروبهم أو فى حياتهم اليومية (راجع أشكال ٣٠ ، ٣١ ، ٣٣)

الالوان

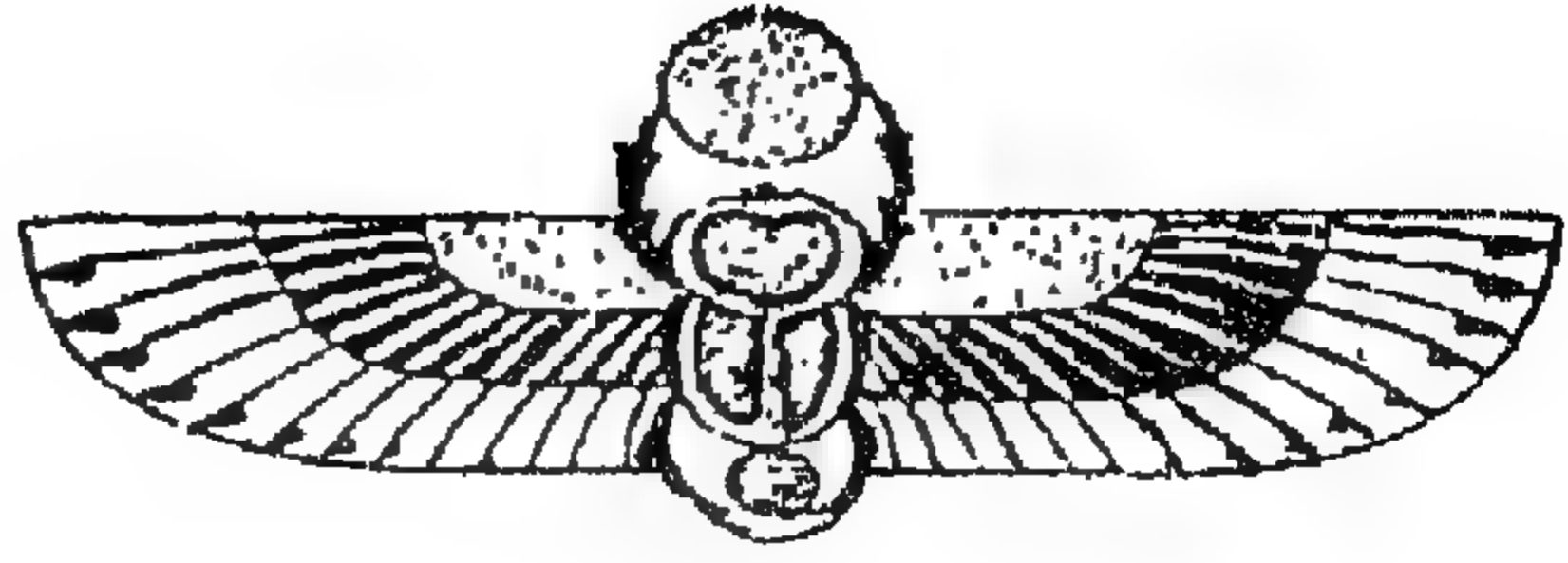
وكان للمصريين قدرة فائقة فى استعمال الالوان يمتاز من بينها الأصفر على تعدد أنواعه والأخضر والأزرق الماروردى والسماوى والأحمر الهندى والأحمر الزنجفر وقد شاع استعمال الالوان البنفسجى والوردى والقرنفلى منذ عهد البطالسة وكان ذلك فى فيلا وآثار رأس التين وكوم الشقافة بالاسكندرية وغيرها

البشنين

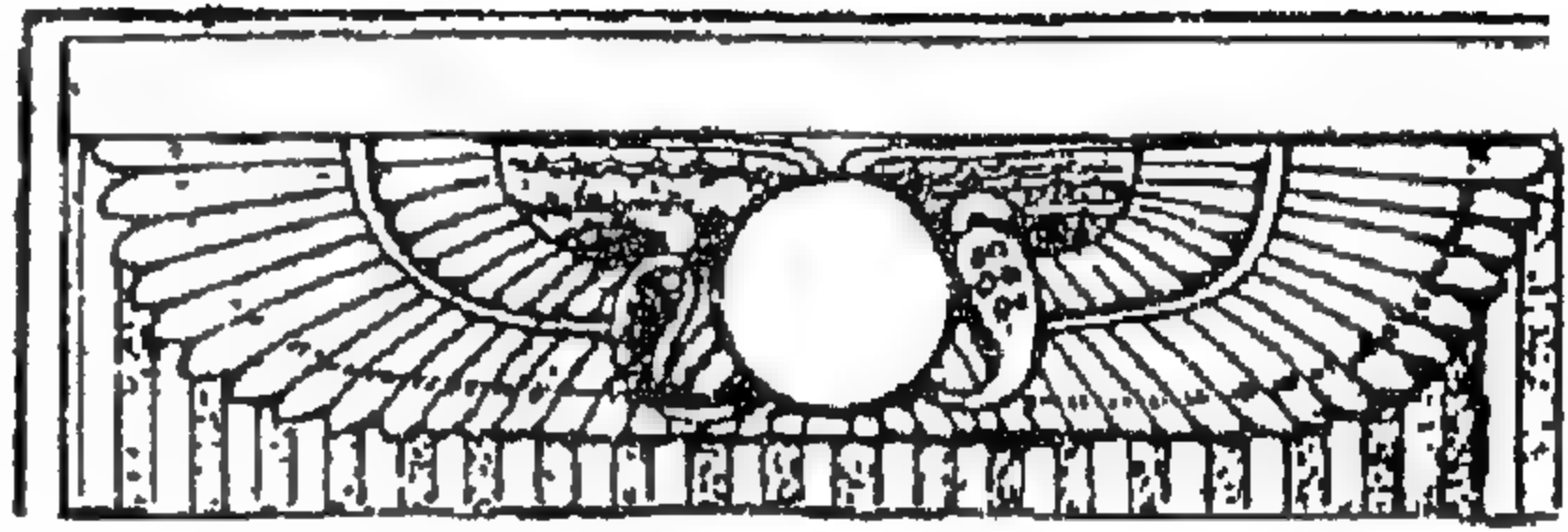
وزهرة البشنين نبت النيل واهب الحياة لصحارى مصر الجرداء والمنعم عليها بالثروة فهى لهذا كانت زهرة مقدسة واستعملت زهرة البشنين شكل رقم ٤٨ (التى ترمز إلى خصب الأرض) بكثرة زائدة ليخال المرء أن ليس هناك موضع لم تستعمل فيه هذه الزهرة .



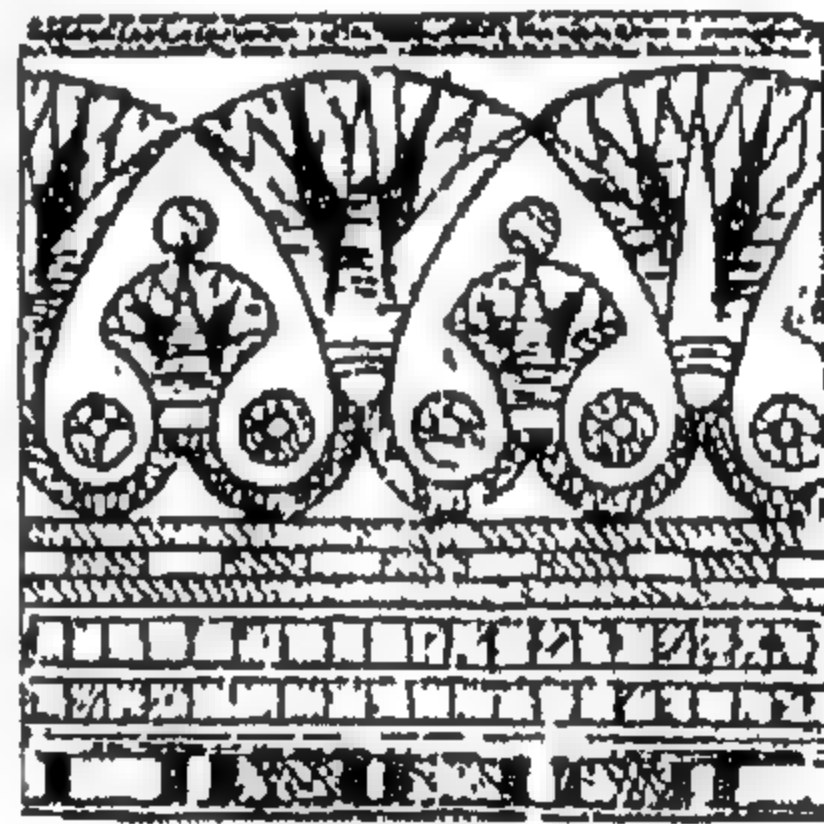
شكل ٤٨



شكل ٤٦

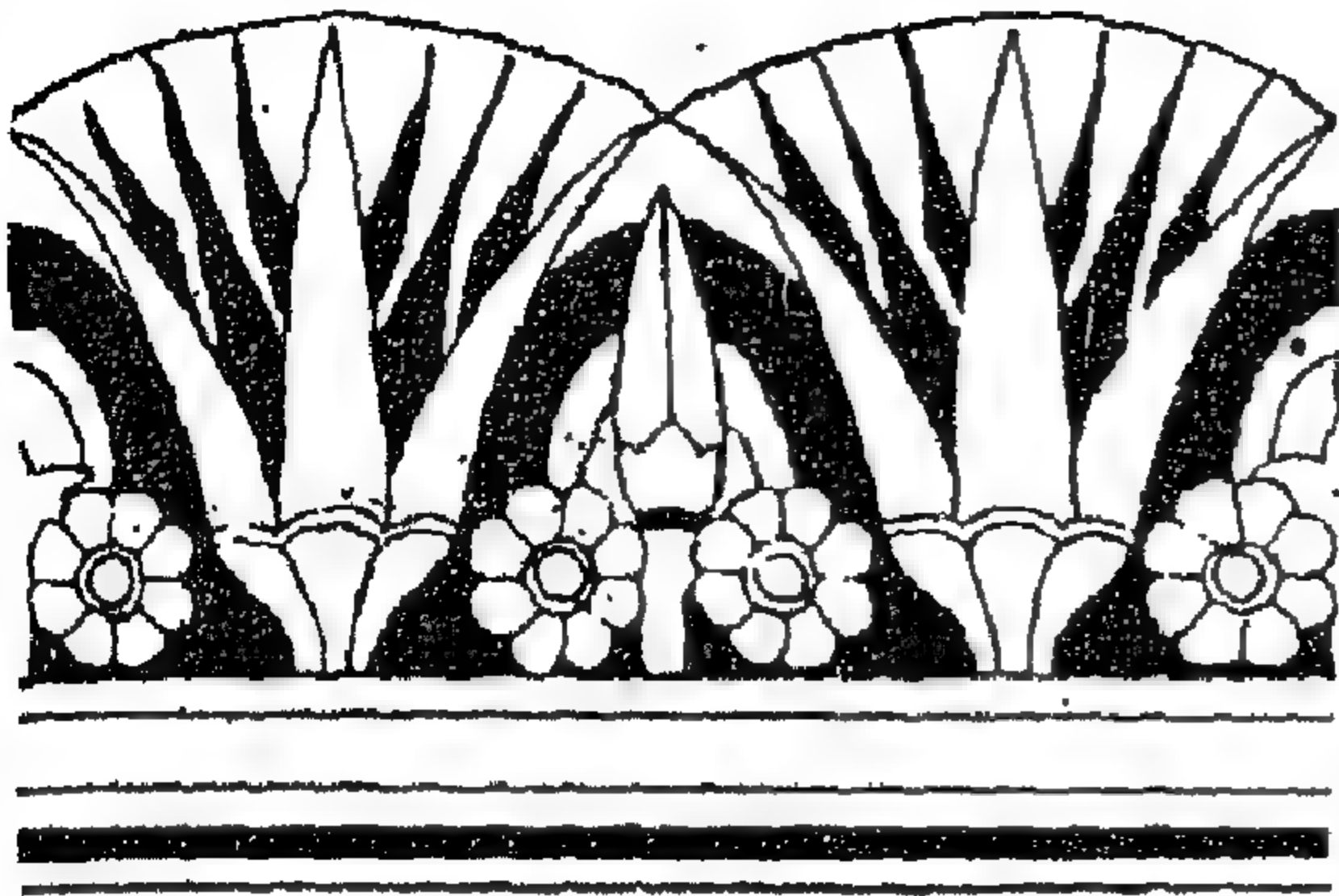


شكل ٤٧

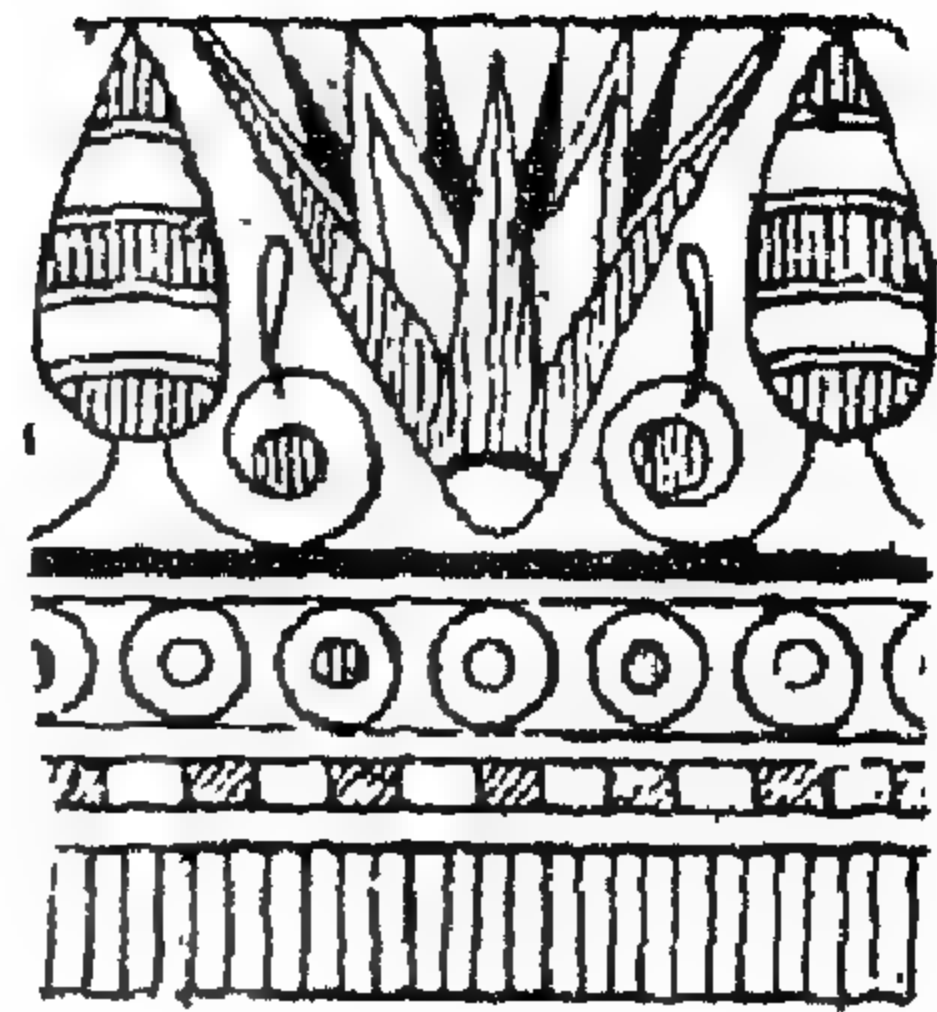


[شكل ٤٩]

وتوافق علماء الآثار على تسميتها زهرة مصر القديمة لأنها كانت أعم وأجمل زهرة عرفت إذ ذاك فرسخت باستمرار في الحفلات الدينية والملكية واستعملت كذلك في الأفاريز بأشكال متنوعة بنوعيتها الأبيض والأزرق على السواء واستعملت رأسية الوضع كأشكال ٤٩، ٥٠، ٥١ أو في أشكال حلزونية كأشكال ٥٢، ٥٣ أو بوضع منكس كأشكال ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧ والزهرة الطبيعية ذات أربع أوراق خضراء يثبت بأعلاها التويج الأبيض أو الأزرق تحيط بمجموعة من أعضاء التدكير والتأنيث.



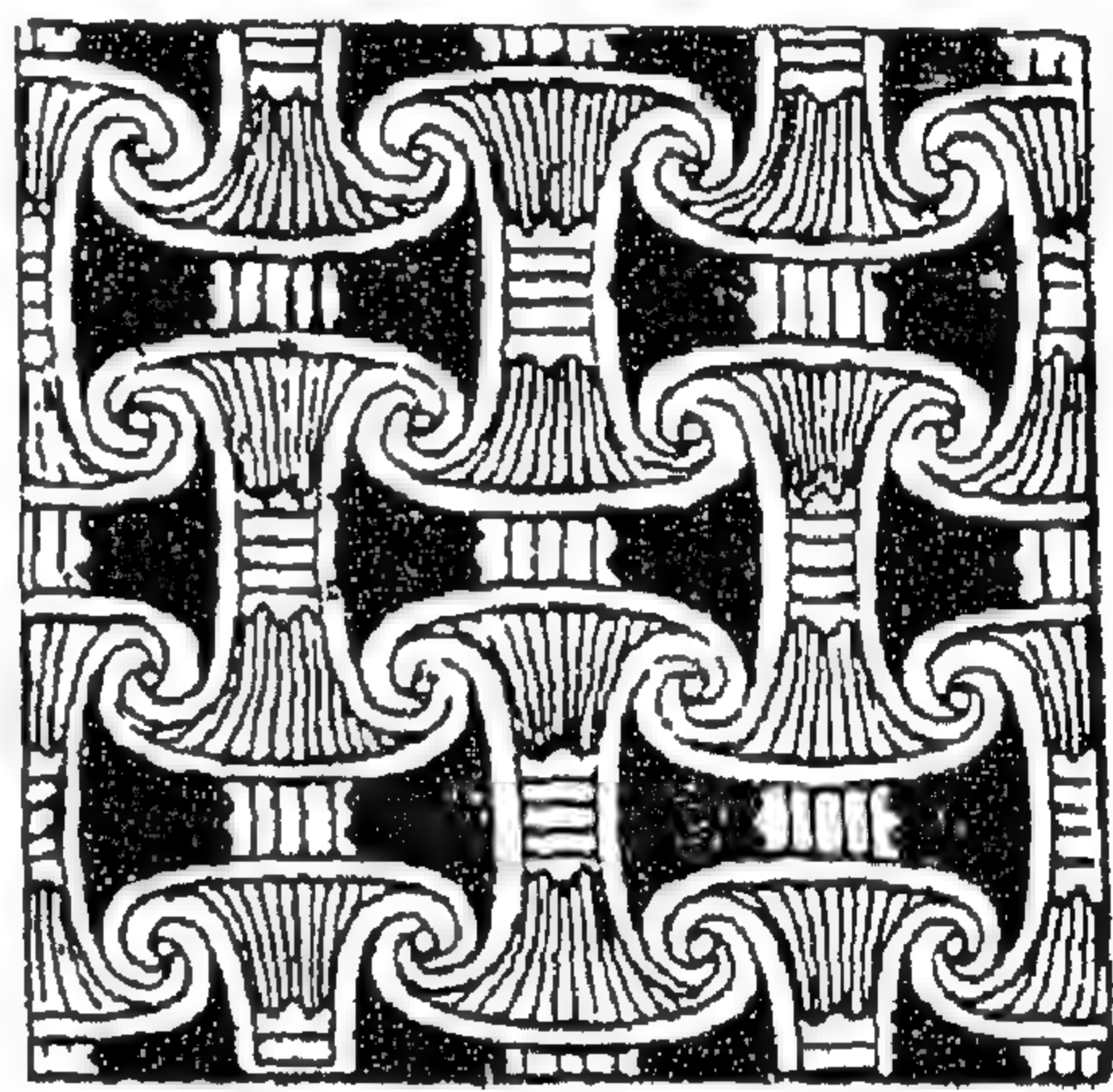
شکل ۵۱



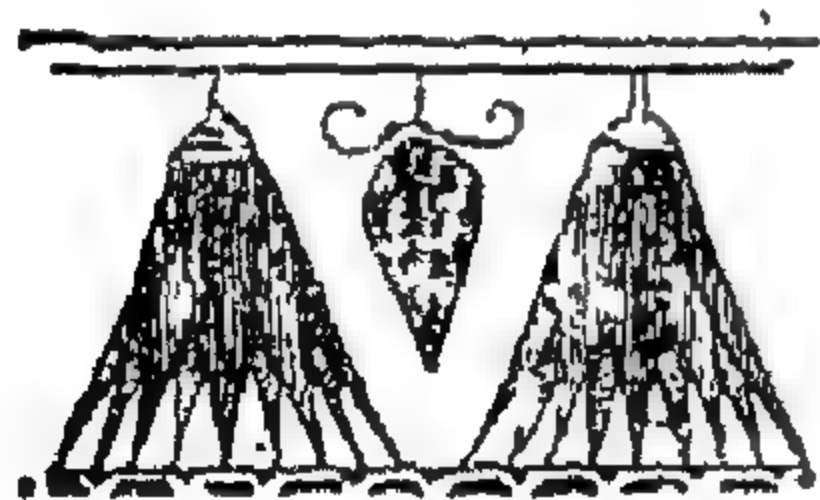
شکل ۵۰



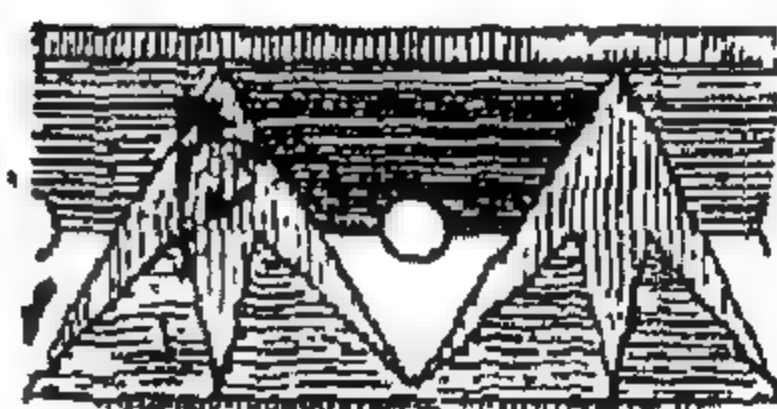
شکل ۵۳



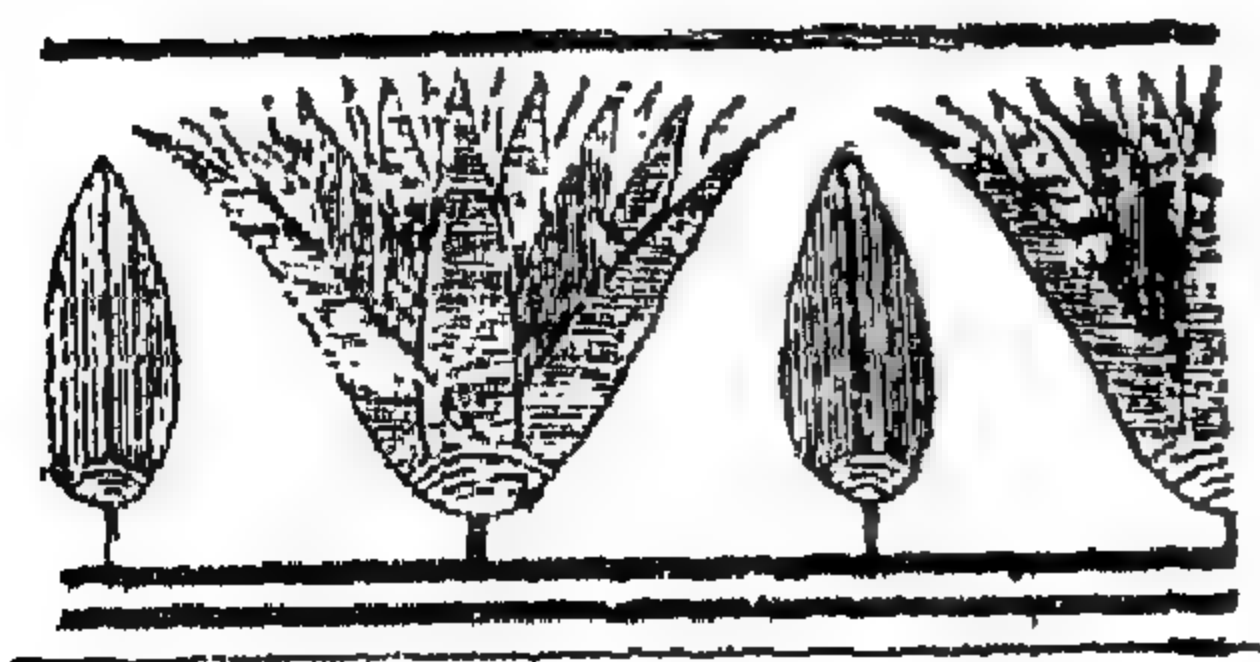
شکل ۵۲



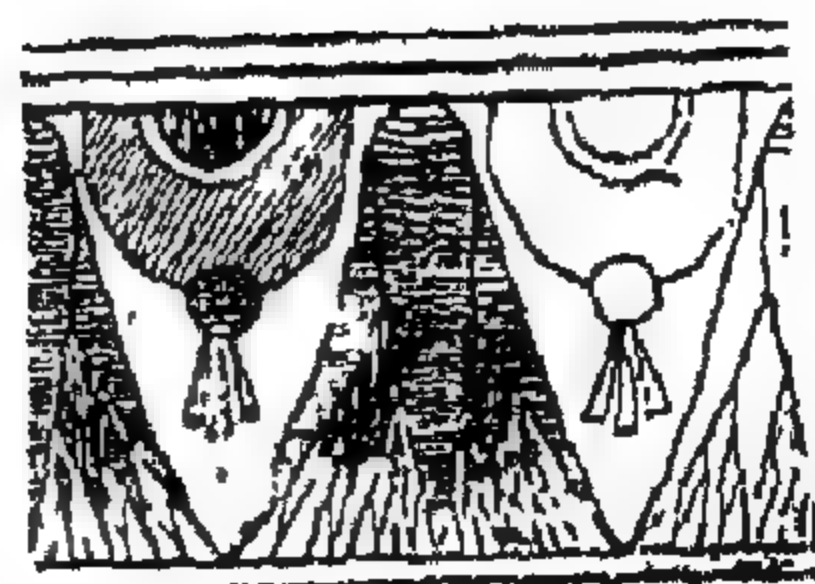
شکل ۵۶



شکل ۵۴



شکل ۵۷



شکل ۵۵

وقد رسم مسقطها الجانبي أو الأفقي (راجع شكل ٥١) في تكرارات تفوق
أنواعها الحصر.

ورسم المصريون كذلك زهر الأقمحوان والسوسن وزهر البردى والعنب
وسعف النخل في تصميم الزخارف المختلفة أو على تيجان الأعمدة (راجع أشكال
٢٥ ، ٣٠ وغيرهما).

الفن الآشورى والكلى

يختلف الفن الآشورى عن الفن المصرى اختلافاً بيناً من حيث التأثيرات الشعبية التى أنتجته والعقائد الدينية والأحوال المناخية والجغرافية التى كان لها اتصال مباشر بازدهاره غير أنه يشبه الفن المصرى فى غموض فجر مدنيته وتقطع أوصال سير الحوادث فيه . وقد أنبأنا الكتب المقدسة بالمباني العظيمة التى أنشأها أهل بابل وأشور ويرجح العارفون أن فجر هذه المدنية ظهر فى الوجود حوالى عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد غير أن حوادث هذه المدة تناسب فى جوف الزمن السحيق انسياب الماء الهادىء فى مجراه وتخبّرنا الكتب السماوية عن مباني السور يان العظيمة وعن ملك صارغون وماحوى من عز ومدعشات طوتها الأيام فى مجاهلها .

يستهل التاريخ المعروف من عصور البابليين والآشوريين بسلسلة حروب وفتوحات عظيمة قبل انقسام الآشوريين والبابليين على أنفسهم وتفوق الآشوريين وتكوينهم ملكاً أثيلاً فأغرتهم نشوة النصر على غزو مصر حوالى عام ١١٠٠ قبل الميلاد فى عهد الملك تاجيلات فالشار الأول :

وأبرز ملوك الآشوريين هم : —

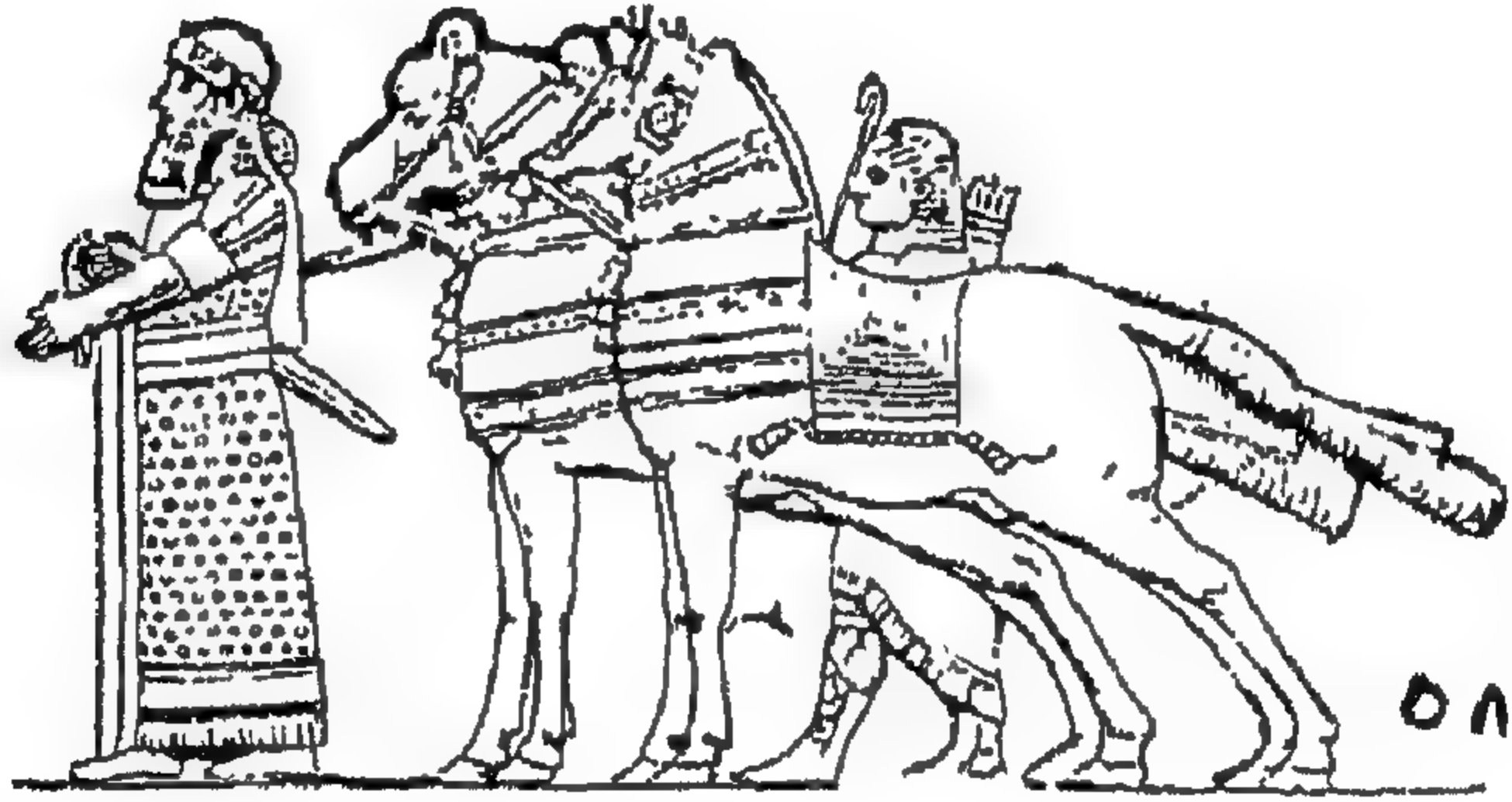
أشور ناظير بال	الذى حكم من سنة ٨٨٥ : ٨٦٠ ق م
شالمنصر الثانى	» » » » ٨٦٠ : ٨٢٥ ق م
تاجيلات فالشار الثالث	» » » » ٧٤٥ : ٧٢٧ ق م
صارغون الكبير	» » » » ٧٢٢ : ٧٠٥ ق م
سنشريب	» » » » ٧٠٥ : ٦٨١ ق م
وأشور نابيئبال	» » » » ٦٦٨ : ٦٢٦ ق م

تأثير المواد

مما لا شك أن مدينة كلدة عاصمة بابل و (نينيف) نينوى عاصمة آشور لم تبني بالحجر بل بنيت بالابن وعتبت بعض فتحاتها بعقود مستديرة أو مقوسة وسقفت الحجرات بقبو من اللبن أو الآجر .

ومع أن الحجر قد وجد في بعض جهات آشور إلا أن استعمال اللبن كان شائعاً لسهولة صنعه وتركيبه وقلة نفقاته هناك . ولهذا السبب درست معالم معظم مباني الآشوريين والبابليين .

وقد اعتاد الآشوريين تغطية أسفل الحائط بقطع كبيرة من المرمر عليها نقوش بارزة تمثل الملك وسط حاشيته فشكل ٥٨ الذي يبين الملك ذاهباً للصيد



شكل ٥٨

مع نباله وجواداً لكل منهما وأما الجزء العلوى من الحائط فقد غطى بالقيشاني المنقوش بالألوان الزاهية الجميلة وزخرف حول العقد بزهور البشنين وبراعمه وزهيرات

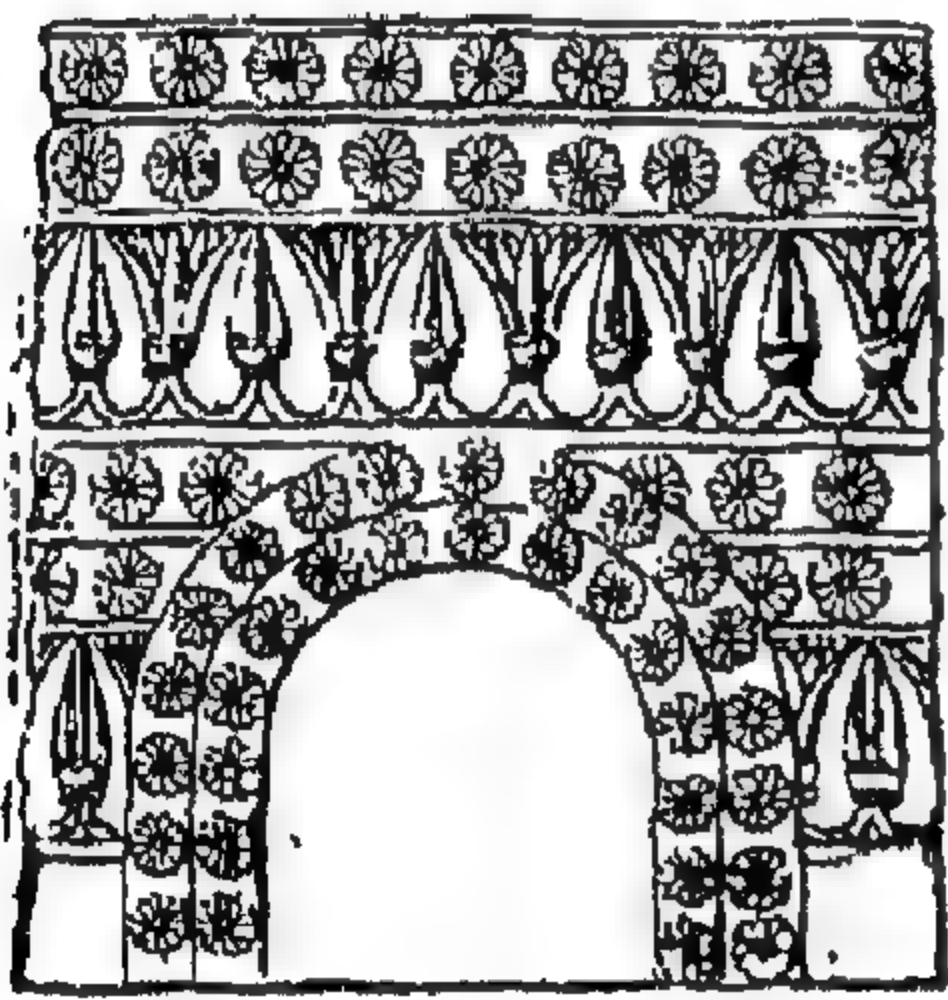
مميزات الفن الآشورى

لم يعن الآشوريون عناية المصريين بتمثيل الحوادث اليومية أو الحوادث التى أثرت فى حياتهم ؛ فلم تمثل طرق الصناعة أو الزراعة كما حدث فى مصر بل

نقش القيشاني الكلدی نقشا بارزا ولون بالأزرق اللازردی والأصفر والأبيض وكلها ألوان خلافة رتبت بعضها مع بعض بالنسجام بارع وكان القيشاني الآشوري في غالب الأحيان مسطحا به حفر خفيف ولم تبلغ ألوانه ما بلغت الألوان الكلدية من الجودة .

هذا وقد شابهت الحيطان الداخلية الحيطان الخارجية غير أن نقوشها أكبر حجما وموضوعها ديني محض كشكل رقم ٦٠ وكثيرا ما تقدمت الأبواب نصبان مجنحان كشكلي رقم ٦١ ، ٦٢ لكل منهما جسد عجل بخمسة أرجل ورأس إنسان وجناحي طائر قدت من المرمر الشفاف أو صنعت من القيشاني الملون بالأخضر أو بالألوان الزاهية الجميلة .

ومما لا جدال فيه أننا نستطيع أن نستشف التأثير المصري من معظم الأشكال



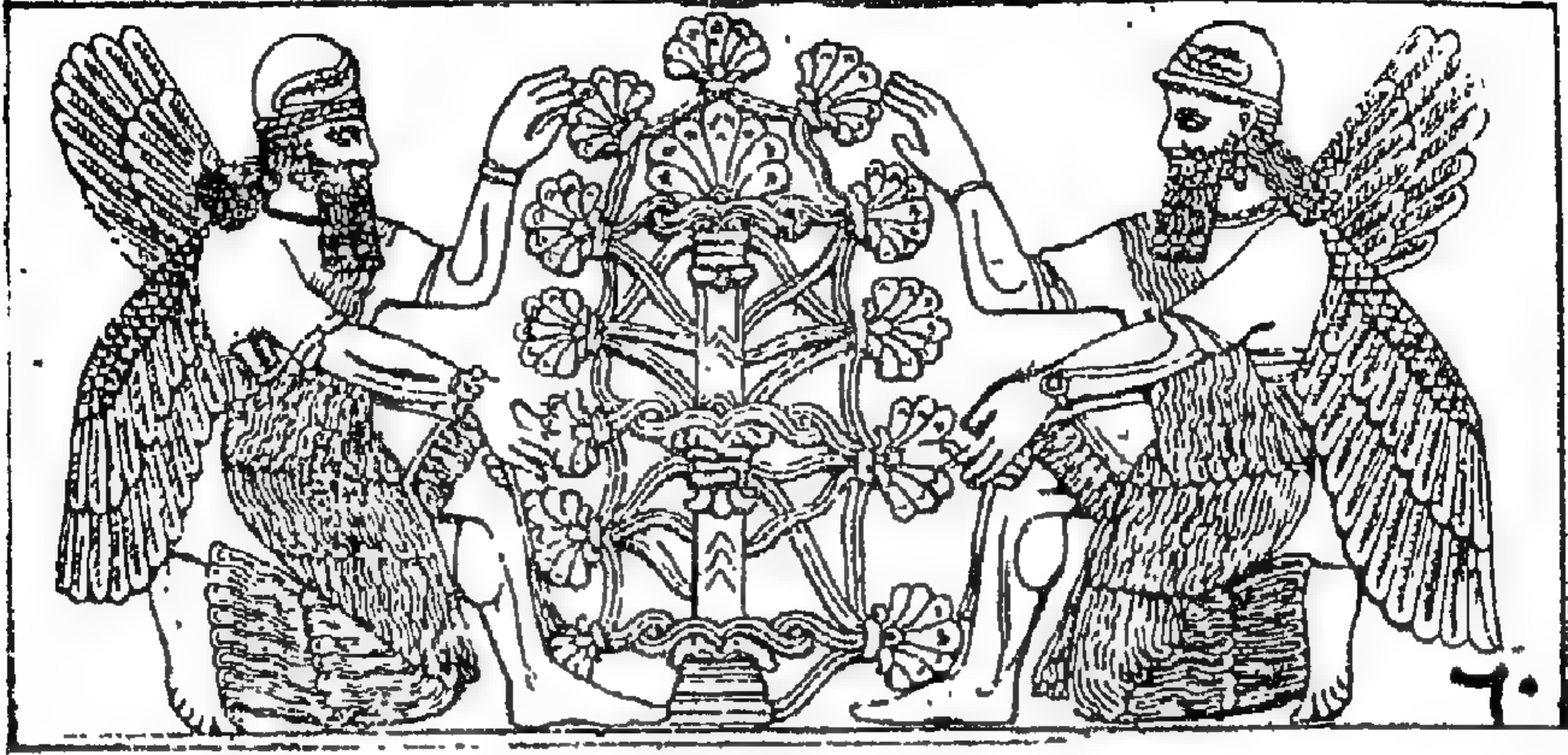
شكل ٥٩

التي مثلت فيها زهرة البشنين والروزيता البسيطة كما هو موضح في الشكل رقم ٥٩ وقد انتقلت زهرة البشنين إلى تلك الديار أيام سیتی الأول وشكل رقم ٦٣ يبين بلاطا مزخرفا من قصر كونجيك استعملت فيه البشنين في الكنار الخارجي والحشوة الداخلية واستعملت فيه زهرتي

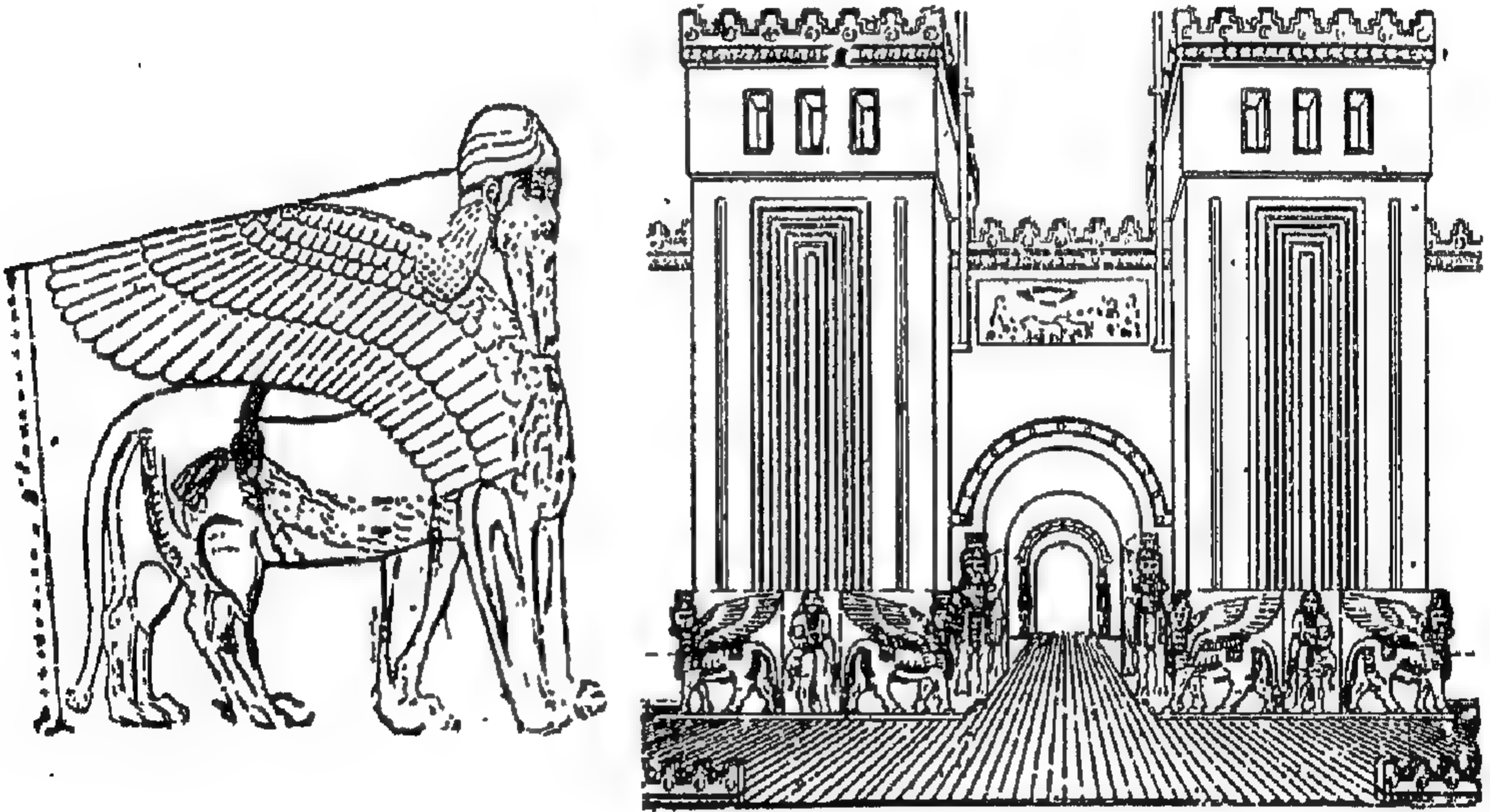
الأنثيمون والزهيرة (الروزيت) كذلك ، وكلاهما من الزخارف الآشورية المشهورة . والزهيرة شكل آخر مبين بالشكل رقم ٦٤ قسمت وريقاته أقساما صغيرة تشابه أقسام أوراق زهرة الأنثيمون الفرعية .

وتختلف البشنين الآشورية شكل رقم ٦٣ عن البشنين المصرية (شكل رقم ٥٠) بجزالتها وقوة نموها وبالشكل الهندسي الذي يتوج أوراقها وبراعمها

والبشنيين المصرية أرشق قواما وأصرم مظهرا . وأما زهرة الهوم أو الأنثيمون



شكل ٦٠



شكل ٦١

شكل ٦٢

شكل رقم ٦٥ الأخوذ من قيشاني بقصر النمرود فكثيراً ما تتبادل زهراتها مع
براعمها أو مع كيزانها النارية وكلاهما جميلة النسب والخطوط وقد تكون زهرة الهوم
هذه إحدى زهور الشجرة المقدسة كشكل رقم ٦٠

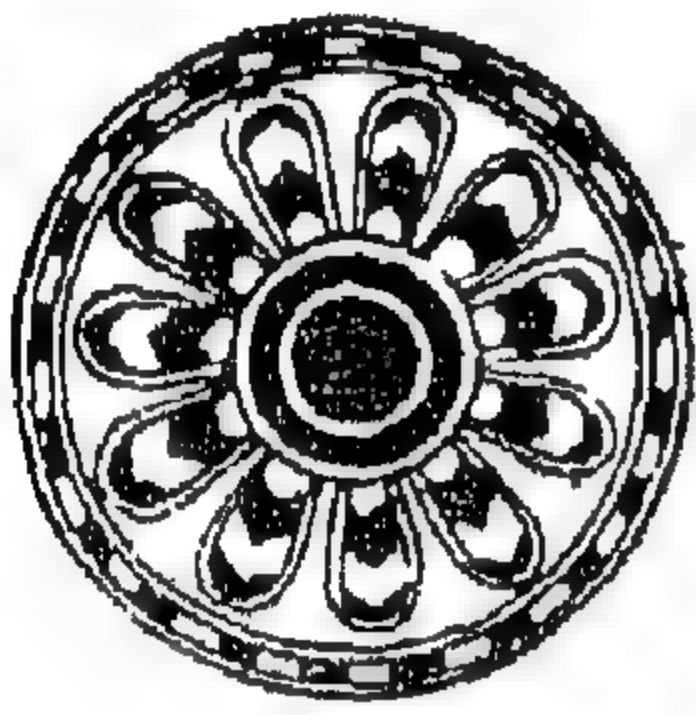
واقتبس الفرس هذه الزهرة عن الآشوريين في أواخر عهد مدنيهم القديمة

ففى شكل رقم ٦٦ نشاهد رسما من إفريز مشكل تشكيلا خفيفا لرامى سهام من القيشانى الملون المأخوذ من قصر كسيريس (فى بريسوبوفنس) وهذا الافريز الآن فى متحف الاوفر .

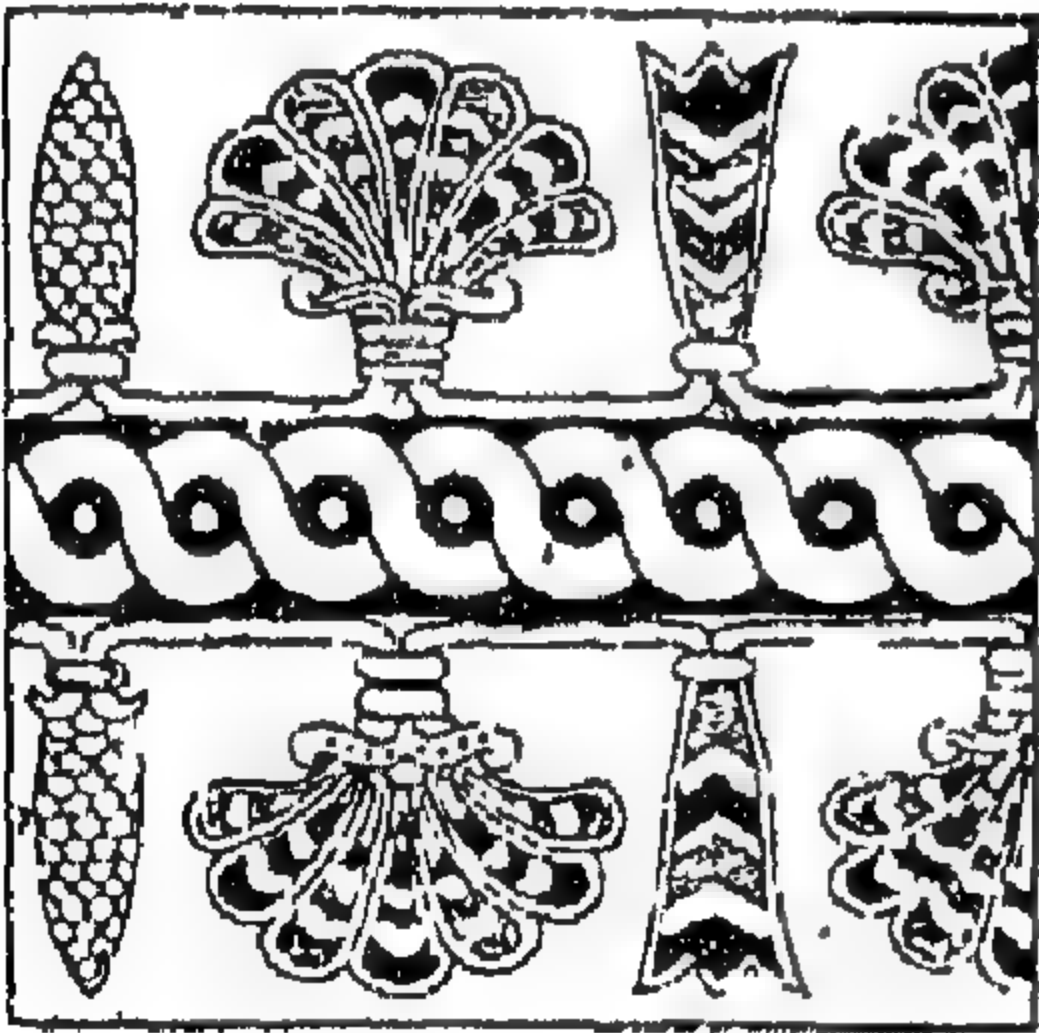
وكذلك اقتبس هذه الزهرة أهالى صقلية وزخرفوا أنسجتهم بها .

الزخرفة الاشورية

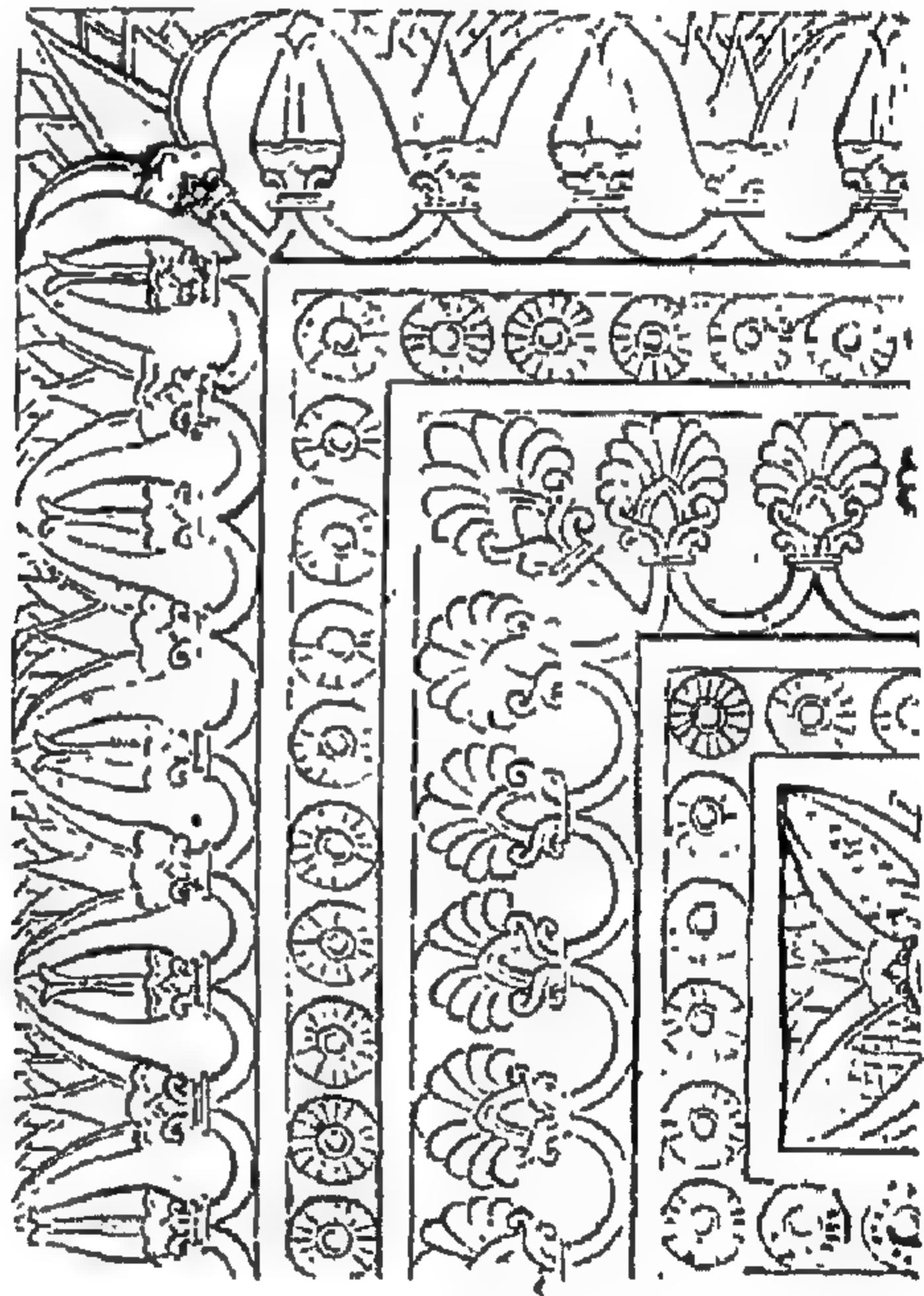
تدل تلك التفاصيل الدقيقة البادية فى الزخارف الاشورية على الصبر الطويل



شكل ٦٤



شكل ٦٥

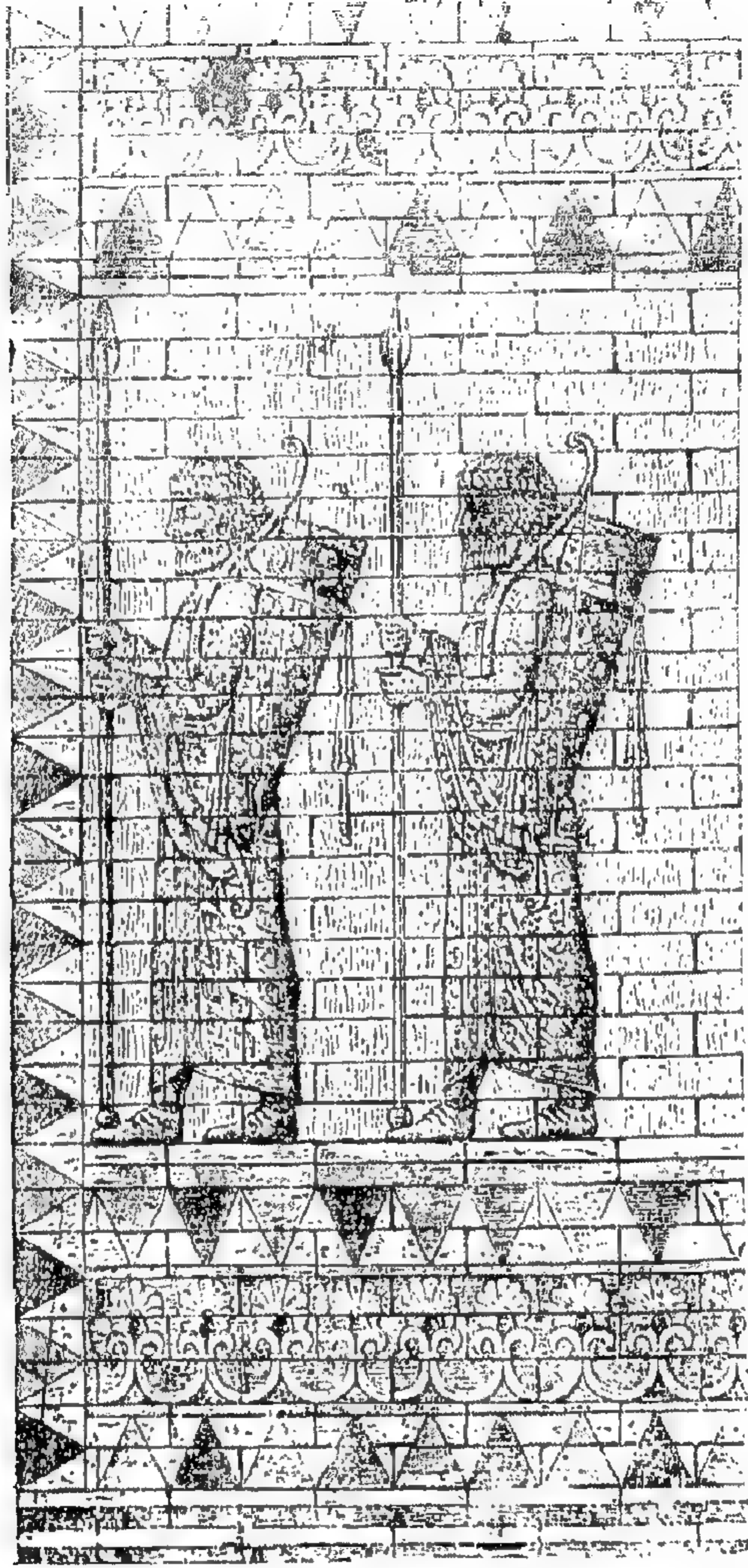


شكل ٦٣ زهرة البشنين من قصر كونيكا

والملاحظة القوية وكان لهذا أثره على المدنية الاغريقية فيما بعد .

ولم تكن للأشوريين مهارة تذكر فى الحفر على الرخام فقط بل طار صيتهم كذلك فى عمل التماثيل البرنزية مثل التى أقيمت عند باب شالمنصر الثانى وهى الآن ضمن كنوز المتحف البريطانى .

وكان من عادة الآشوريين أن يوجهوا كل عنايتهم لتصميم المدخل الأساسي وأمامه النصب البديعة المرمرية أو البرنزية (راجع شكل ٦١) وتوج الباب



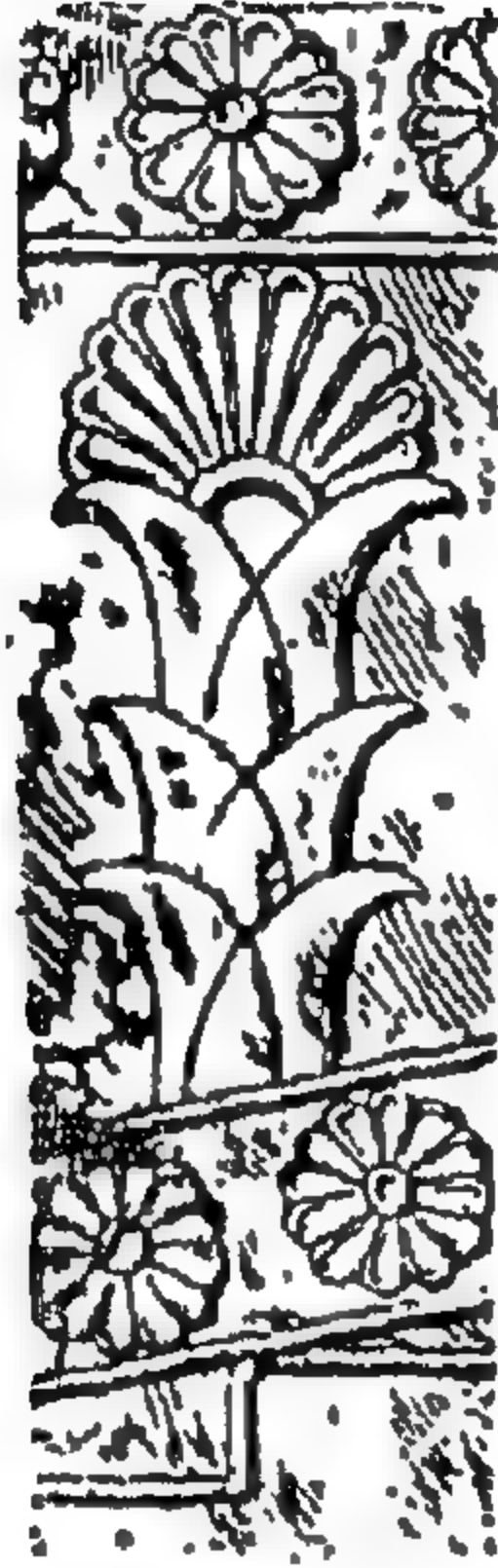
شكل ٦٦

عقداً مزخرفاً بزهور البشنين أو الروزتا ولونت جميعها بالألوان المتألقة الجميلة المزججة (راجع شكل ٥٩)

وأما الفرس فقد اقتدوا بالآشوريين في اتخاذهم النصب الحارسة حول

الآبواب واستعملوا الحقر الملون في الغرف وفي دروة السلام كما نشاهد ذلك في
الشكل رقم ٦٧

والسمة البارزة في الزخرفة الآشورية هي القدرة الفائقة في استعمال الألوان
المرججة في مناسبات خاصة تزيد البناء رونقا وبهاء .



شكل ٦٧

الفن الاغريقى

كانت بلاد الاغريق مكونة من حكومات عديدة صغيرة يتكلم أهلها لغة واحدة ويعبدون من دون الله آلهة متعددة . وقد استعمروا جميع أراضى آسيا الصغرى تلك الأراضى التى شغلها الفنيقيون من قبل ونفثوا فيها آثار مدنيّتهم العظيمة التى درست معالمها .

وأما الجزء الجنوبي من هذا الساحل فقد احتله الدوريون واحتل اليونان الجزء الشمالى منه .

وبتنالى الأيام حط هؤلاء الاغريق رحالهم حول سواحل البحر الاسود والابيض المتوسط المحاذى لسواحل آسيا الصغرى وجزيرة صقلية وأثروا وروا وماجنا جريشا بايطاليا ويظهر أن هذه المستعمرات أدركت من المدنية شأواً لم تناظرها فيه بلاد اليونان الأصلية .

ويرجح علماء الآثار أن أقدم المنشآت الاغريقية شيدت عام ٧٧٦ ق . م وظلت الفنون تتقدم بسرعة نحو الكمال حتى بلغت أوجها فى القرن الخامس قبل الميلاد لكنها أخذت فى الانحطاط والتدهور منذ عام ١٤٦ ق . م فصاعداً على أثر احتلال الرومان تلك الديار .

مميزات الفن الاغريقى

يمتاز الفن الاغريقى بأنه المثل الأعلى لـ كمال التكوين وذلك لـ رقة تنسيقه وجمال نسبه والبراعة فى التعبير عن الخواطر المختلفة والقدرة المدهشة فى الانجاز وقد سبق الدوريون سواهم فى مضمار المدنية ثم لحقهم أهالى إسبرطه إلا أن اليونانيين الاصليين نقلوا قيادة الفن العليا إلى ديارهم وصارت أثينا منذ ذلك الوقت محط أنظار عظماء الفنانين حتى أدركت فى الفن شأواً معدوم النظير وفى عام

٦٨٠ ق . م دمر أجزركيس القائد الفارس المشهور مدينة أثينا ولسكن الفن
انتعش بعد ذلك بسرعة مذهشة حتى أدرك أوجه أيام حكم بركليس (٤٧٠ —
٤٢٩ ق . م) .

وتقوم البقايا المتناثرة من آثار الاغريق المعمارية والتصويرية والفنية جميعاً
شاهداً ناطقاً بما كان لهم من المقدرة العظيمة في العلوم والفنون وسائر ضروب
الحضارة وتشهد كذلك ببعده غور العاطفة الدينية والقوة الشخصية التي تتجلى في
تمثيل الآلهة التي حاكت الحياة فتمثال أبوللو البلفدير شكل رقم ٦٨ حفر منذ



تمثال أبوللو شكل ٦٨

الفى عام خلت واستكشف فى القرن الخامس عشر الميلادى وأبو لاء هو الاله الذى يعاقب الخطائين ويشفى المرضى ويساعد الناس وهو كذلك إله الشمس والغناء والموسيقى ومؤسس المدن .



وأما تمثال فينوس دى ميلو شكل رقم ٦٩ هو أشهر التماثيل الاغريقية طراً وقد وجدته فلاح عام ١٨٢٠ فى جزيرة ميلوس احدى الجزر الاغريقية وهو أحد الكينوز العظيمة بمتحف اللوفر ويعرف التمثال عند الاغريق بافروديت آلهة الحب والجمال وعند الرومان بفينوس ويقال أنها حملت درعا لامعا بين يديها الجميلتين تطل اليه لترى صورتها البديعة فيه .

وكلا التمثالين ينطقان بقدره الاغريق المدهشة فى محاكاة الحياة والتطلع إلى مثلها العليا .

وقد امتاز الاغريق بميلهم إلى الطبيعة وتقديسهم الجمال المطلق وأسمى مظاهر السكالم وهذه خلال لازمتهم منذ حرب

طرواده حتى خضوعهم لروما

وكان خيالهم حياً منتعشاً انعكس أثره العظيم فى صور الالهة وتماثيلهم التى تدل على المعرفة الغزيرة لتركيب جسم الانسان وتشرح عضلاته وتدل على المهارة المتناهية التى اتسم بها عرفاء الاغريق القدماء .

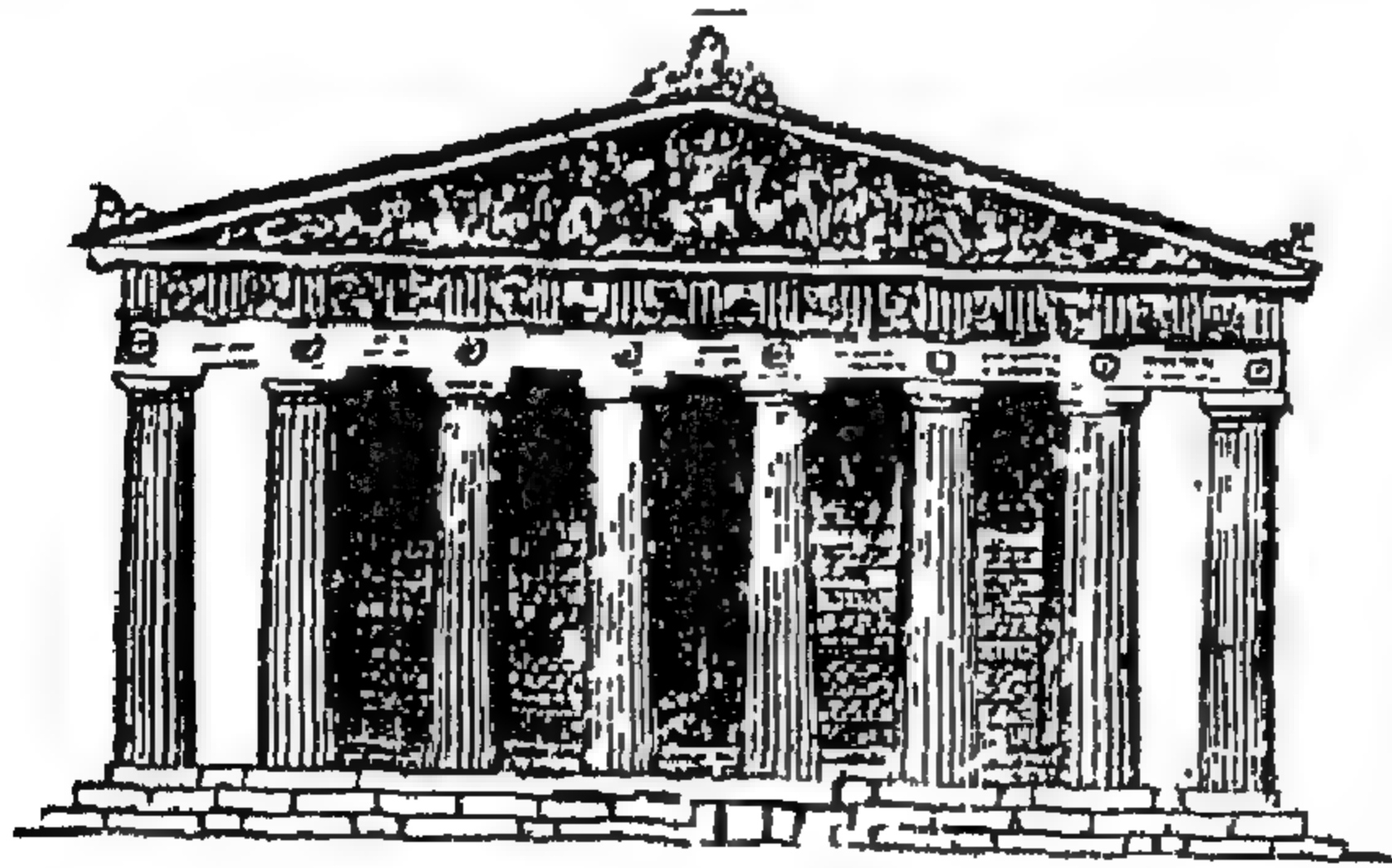
شكل ٦٩

المعابد الاغريقية

المعابد الاغريقية قوامها غرفة مستطيلة لحفظ تمثال الاله محاطة بجدار مرتفع خال من النوافذ وحول هذه الغرفة ممرات أربع تحدها الاعمدة المرمرية الجميلة وقد تلحق بالمعبد غرفة صغيرة خلف الغرفة المستطيلة مباشرة . وقد اختلف عدد الاعمدة وأوضاعها في المعابد فكان لبعضها عمودان أو أربع في المقدمة ولبعضها ثمانية . أربعة منها أمام المعبد وأربعة منها خلفه وبعضها محاط بعدد من الاعمدة من جميع نواحيه وتختلف عدد الاعمدة حسب التصميم الاساسي المطلوب .

ولما كانت الجدر خالية من النوافذ وليس لدينا دليل ثابت نرجع إليه في تركيب السقف لذلك كانت اضاءة هذه المعابد أمرا يرجحه علماء الآثار بأن بالسقف فتحة مستطيلة يسيل النور منها على التمثال أو أمامه فليست مساحة الباب كافية لاطارة المعبد بحال من الاحوال . وأشهر المعابد الاغريقية هو البارثنون بأثينا المشيد فوق تل الأكروبولس وهو كذلك أشهر مباني القرن الخامس قبل الميلاد والبارثنون محاط بستة وأربعين عموداً ثمانية منها عند المدخل وثمانية في الخلف وصف الباقي على جانبيه .

والبارثنون شكل رقم ٧٠ بناء من الرخام الأبيض الصافي صممه أكتينوس



شكل ٧٠

وكاليقراطس بين عام ٤٥٤ ، ٤٣٨ قبل الميلاد وبه حفر طفقت شهرته الخافقين
وهذا الحفر مبين بشكل رقم ٧١ والحفر من عمل (فيدياس والكامن) أعظم



شكل ٧١

مثالى الاغريق ويدل ذلك الحفر على شخصية الحفارين العظيمة وقدرتهما
المدهشة وتأثيرهما البارز على معاصريهما ولاحقتهما كذلك .

وكانت أحجار البارثون متلاصقة جدا حتى لا تكاد تعاشيق البناء
تستلقت اليها النظر لدقة انطباقها ويرجع ذلك إلى استعمال الكانات الحديدية
التي تربط الأحجار بعضها ببعض

الطرز الاغريقية

للاغريق ثلاثة طرز هي :

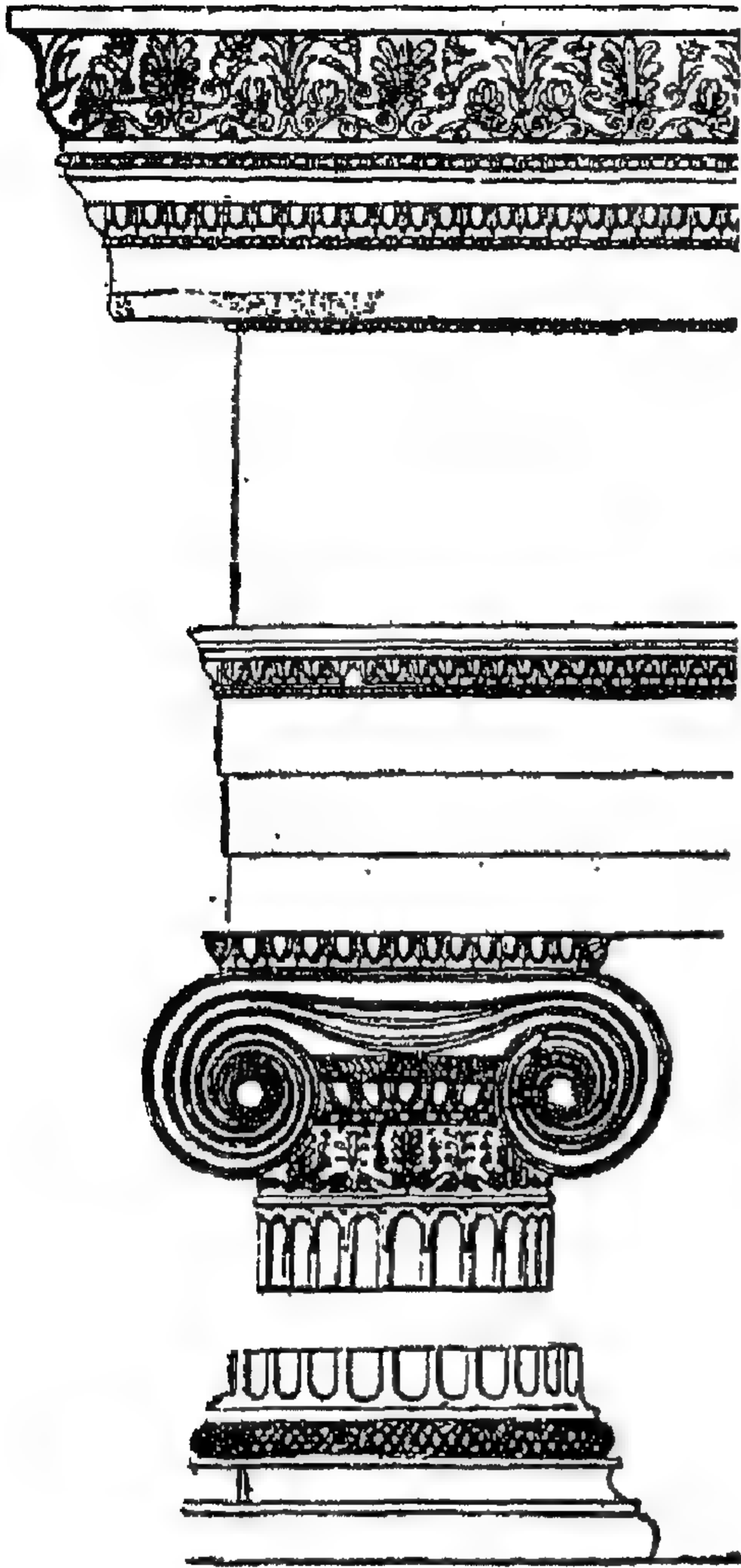
١ — الطراز الدوري ٢ — الطراز الايوني ٣ — الطراز الكورني

١ — الطراز الدوري أو الدوريكي

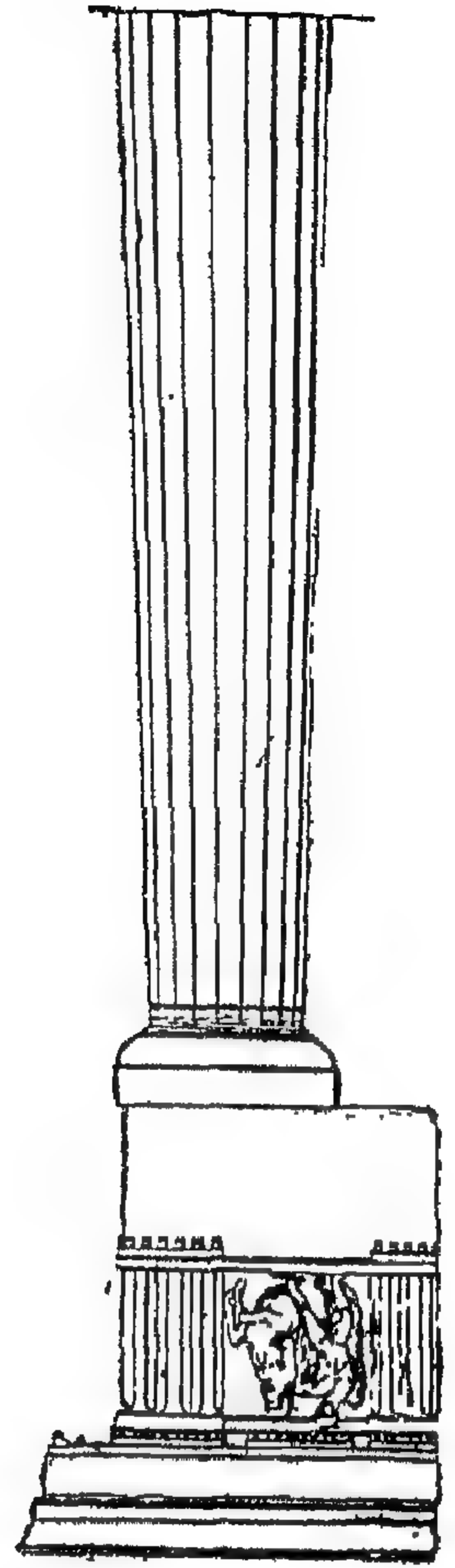
مبين بشكل رقم ٧٢ ويمثل أحد أركان البارثنون وهو هادىء المظهر رصين معتدل الزخرفة ثابت الخطوط متزن القامة متناسق النسب ويتكون الطراز الدوري من جزئين أساسيين العمود والكرنيشة الكبرى للعمود تاج بسيط وليس له قاعدة بل يرتكز على ثلاث درجات (راجع شكل ٧٠) وبالعمود خشخان عدده أربع وعشرين (وبالشخان قنوات رأسية تمتد بامتداد العمود ويلتقى أطراف الشخان بعضها مع بعض فى حد رأسى) وتتكون الكرنيشة الكبرى من ثلاث أجزاء الحمال (العتب) والافريز ولوفر .

٢ — الطراز الايوني

والطرز الايوني مبين بشكل رقم ٧٣ يمثل أحد أعمدة الأركشيون بأثينا وهو جميل المظهر يزيد طوله عن العمود الدوري والعمود تاج حلزونى يميزه عن غيره وله قاعدة وبه خشخان يتصل بجزء من محيط دائرة العمود الأساسية ويرتكز أيضا على ثلاث درجات ولهذا الطراز كرنيشة تشبه فى تركيبها الاساسى كرنيشة الطراز الدوري الكبرى لكن عتبه مقسم إلى ثلاثة أقسام وافريره يختلف عن أفريز الطراز الدوري الذى فيه كوابيل مصفحة من تحت قوالب المعابر بينها فضاء بالبحر وأما الافريز الايوني فقد حلى أحيانا بتماثيل بارزة جميلة الحفر وقد يكون الافريز خلوا منها فى أحوال أخرى .



شكل ٧٣



شكل ٧٢

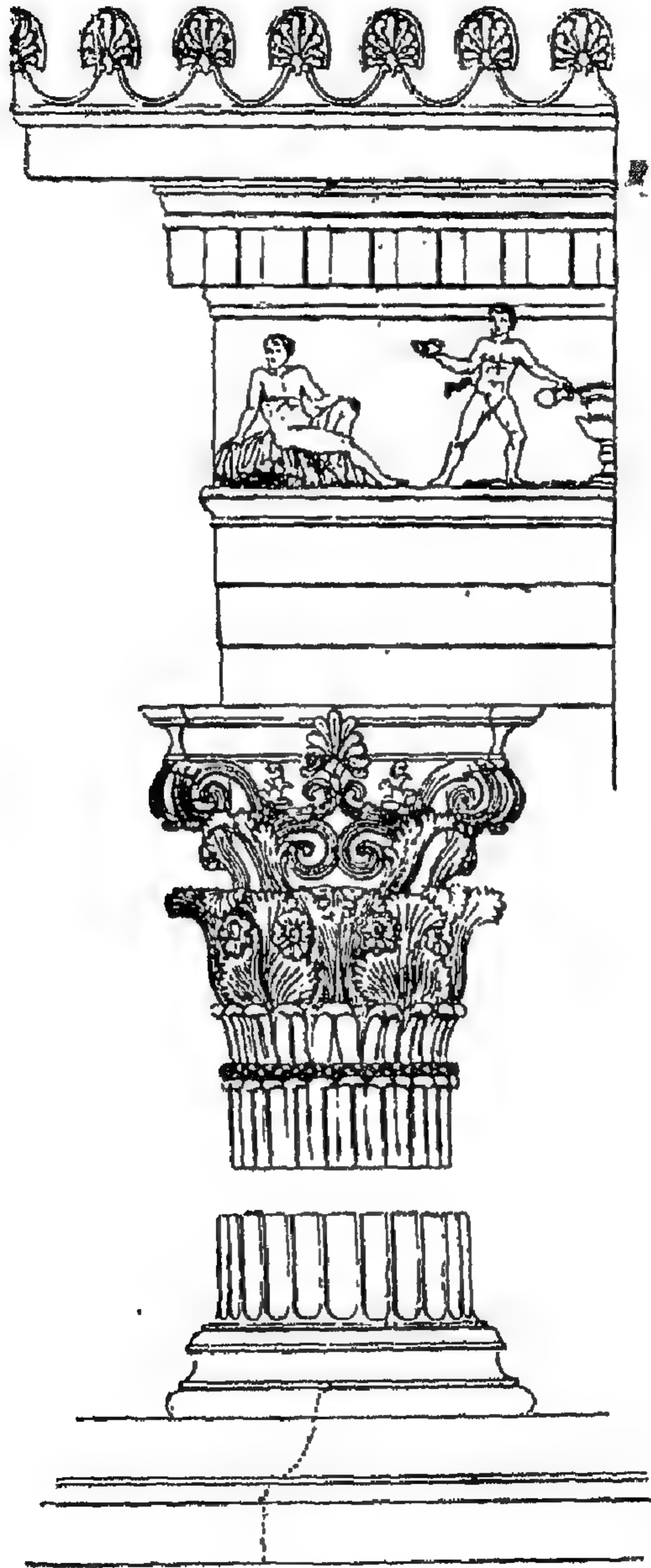
٣ — الطراز الكورنثي

لم يستخدم الطراز الكورنثي بكثرة في المباني الاغريقية وأبرز مثل كورنثي عند الاغريق قبرسقراط وشكل رقم ٧٤ يبين أحد أعمدته وهو شبيه بالطراز الايوني غير أن تاجه مزخرف بورق الاكنثس وقد يكون التاج من الرخام أو البرنز وبيد من ماموده خشخان يحف دائرة العامود الاساسية .

الزخرفة الاغريقية

يطفو جمال اللون في الزخرفة المصرية على كل شيء لكنه في الزخرفة

الاغريقية ثانوى لأن تشكيلها من حيث ارتفاع الاجزاء بعضها عن بعض
وجمال انحناء الخطوط وانسجام سريانها واتزان جزل الظل والنور كل ذلك هو
النظام الاساسى الذى صممت الزخارف الاغريقية عليه .



شكل ٧٤

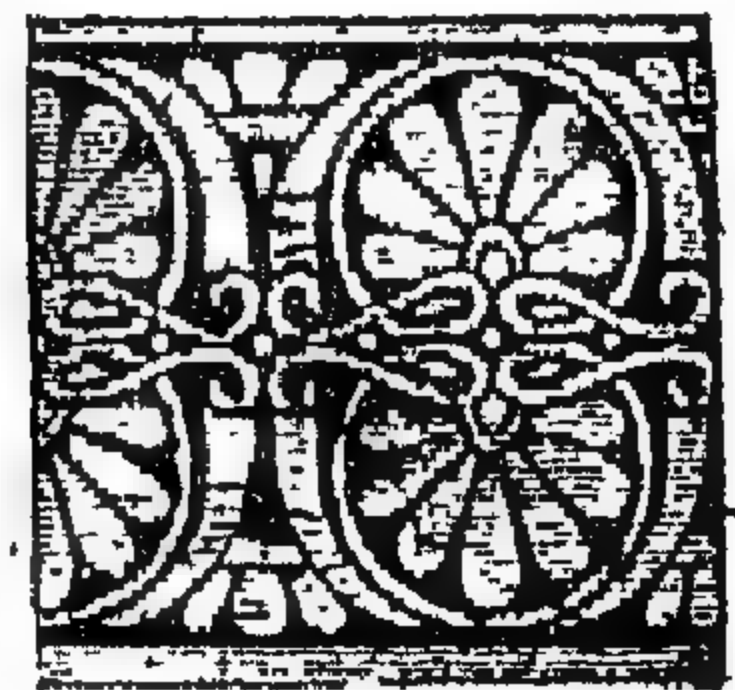
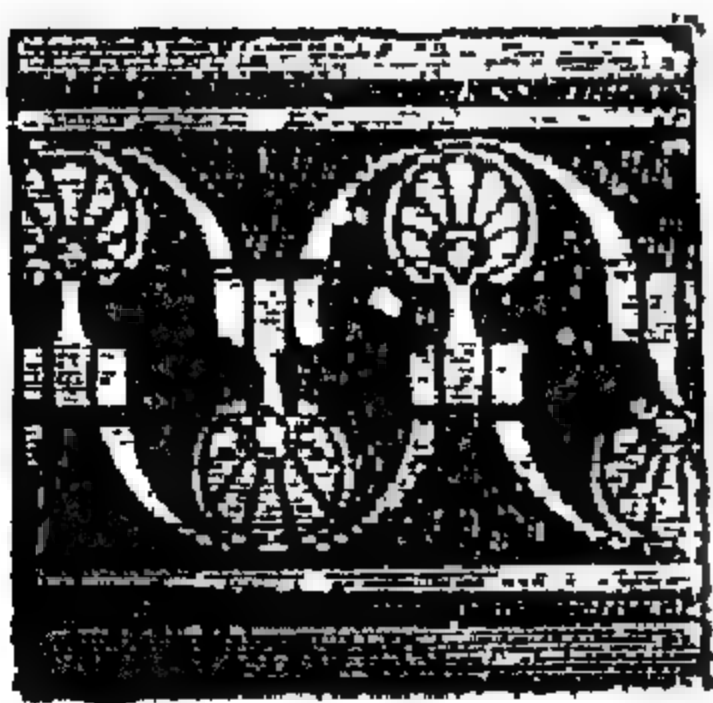
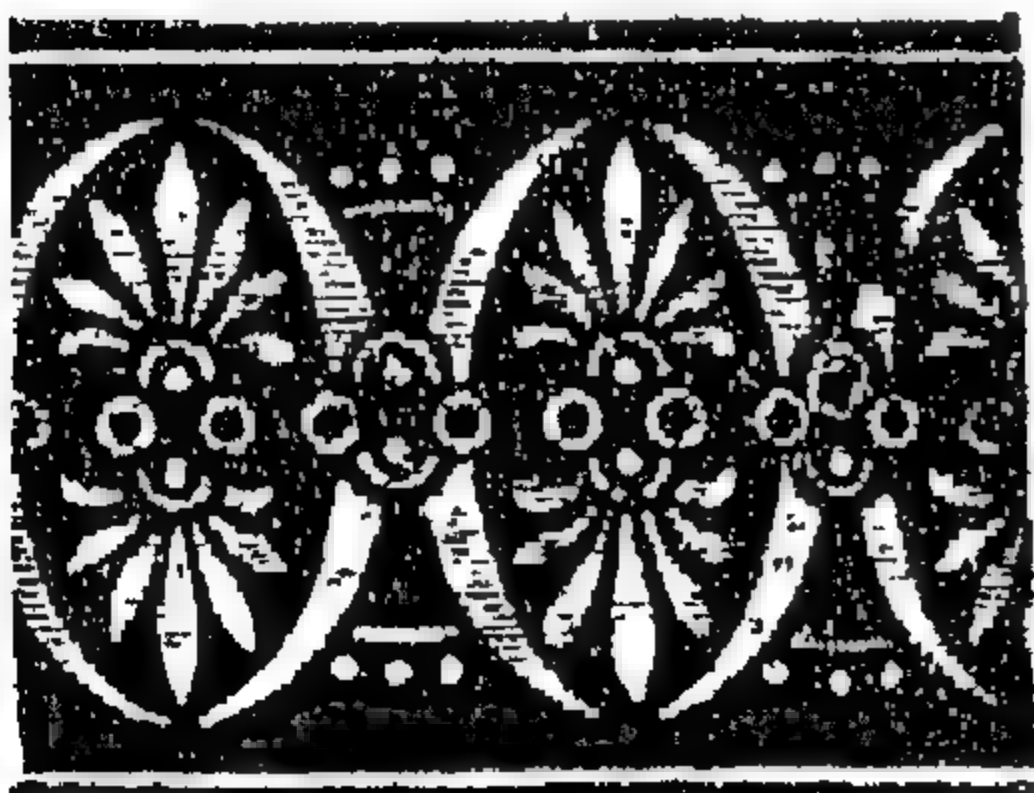
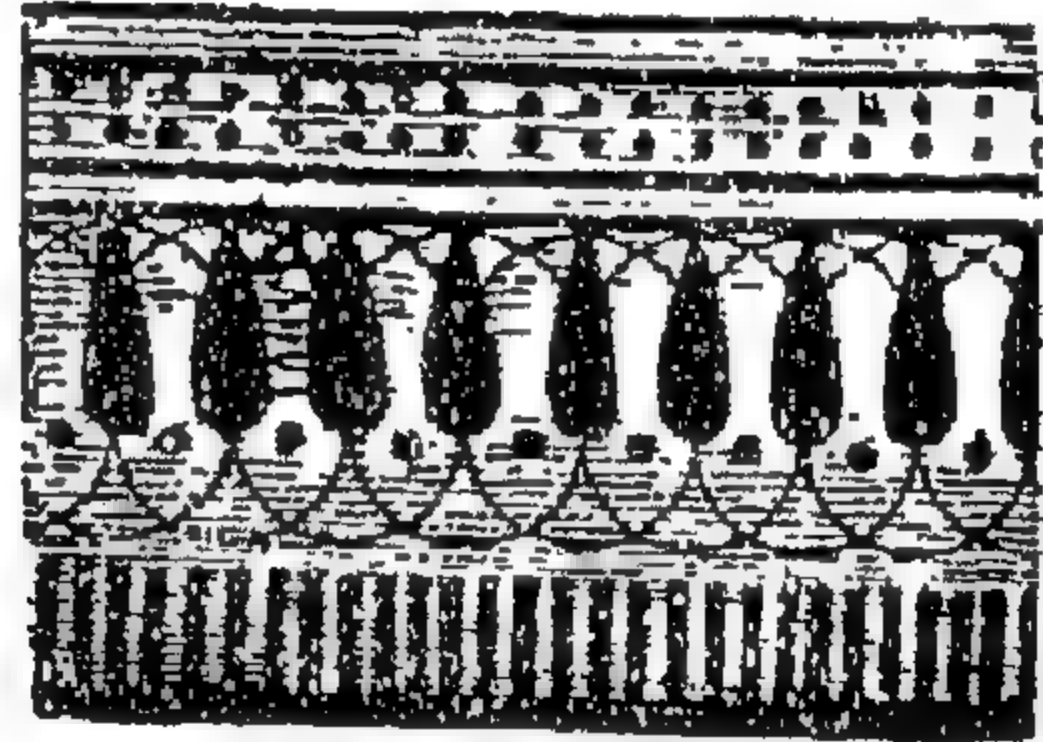
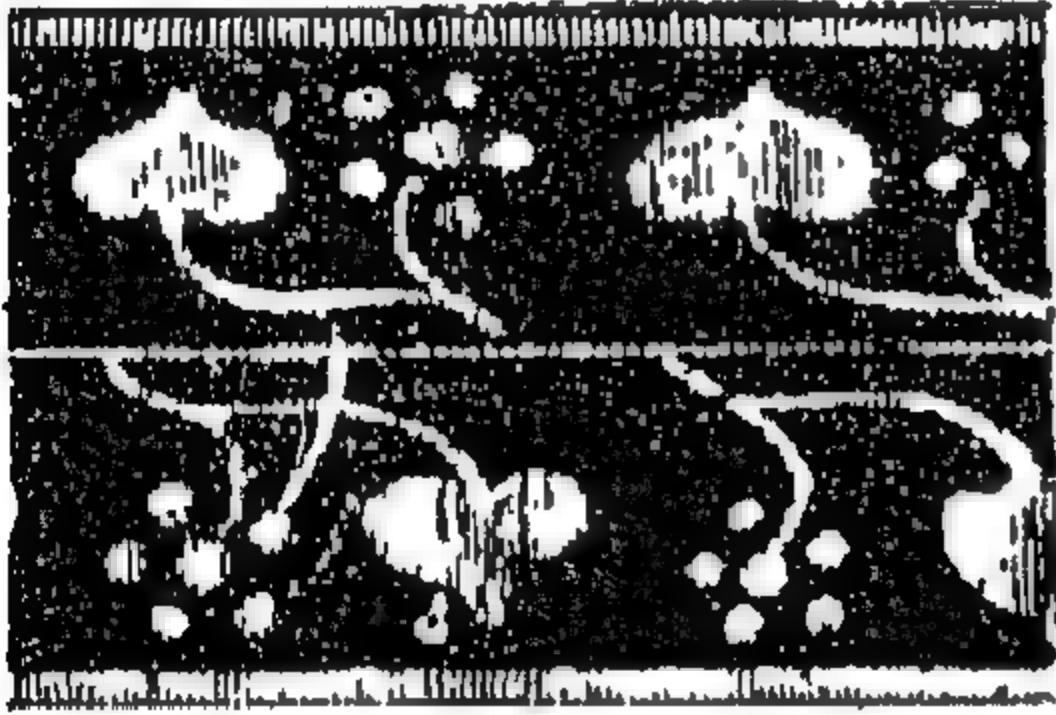
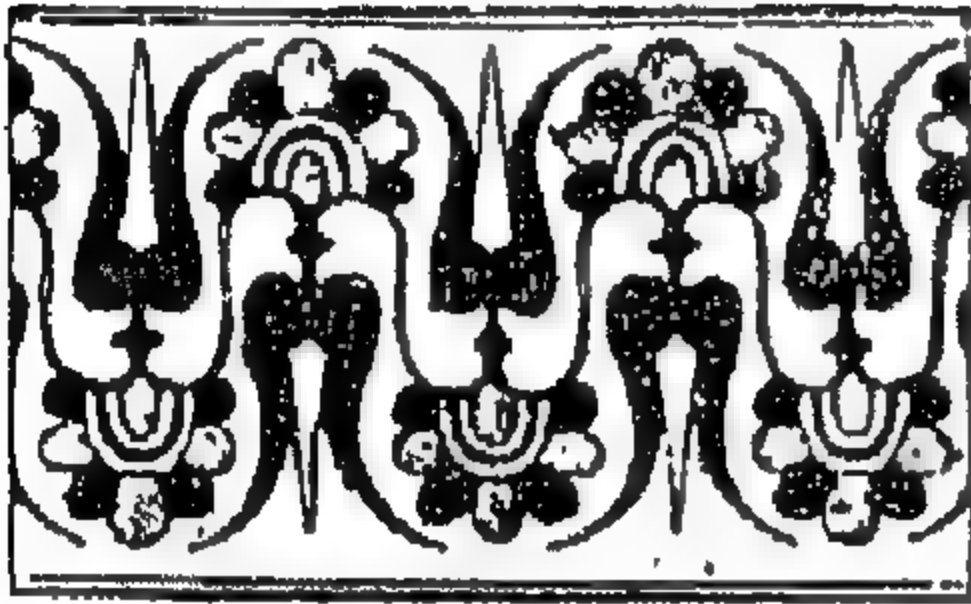
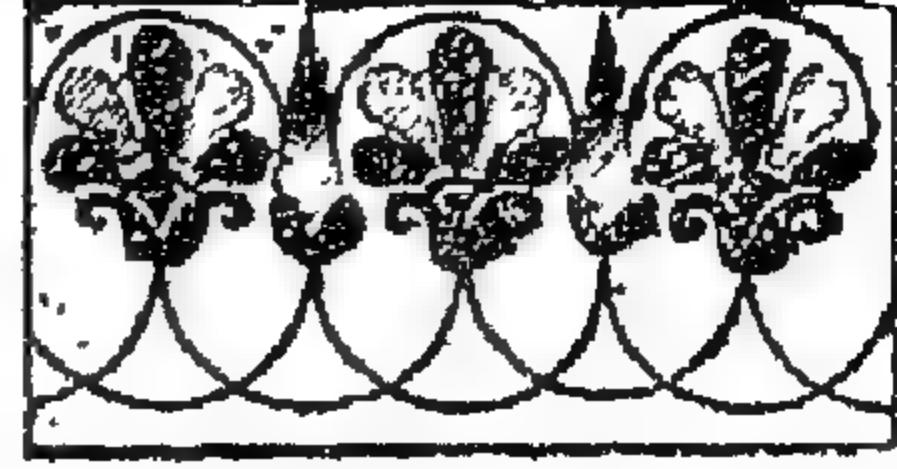
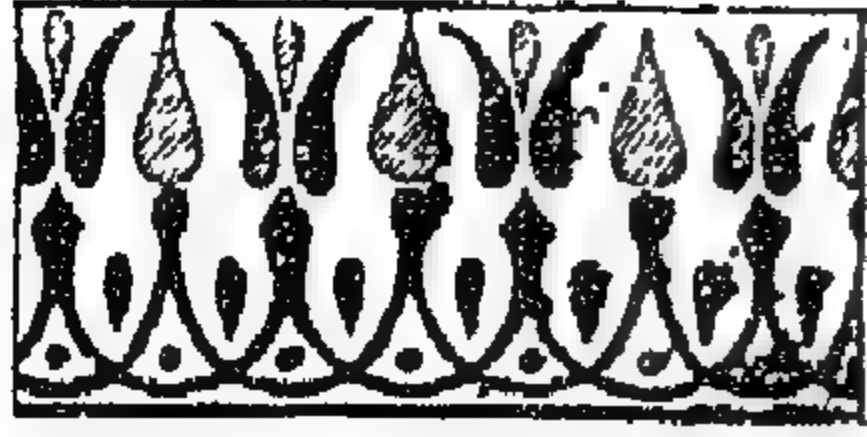
ويظهر أن للاغريق حظا وافرا من السعى وراء مجموعات الزخرفة ورشاقة

خطوطها التفصيلية ويرجع ذلك إلى طموحهم لادراك المثل الأعلى وربما كان هذا هو السرفيا يبدو في أعمال الاغريق من جدة مستمرة وجمال متجدد وحيوية رصينة .

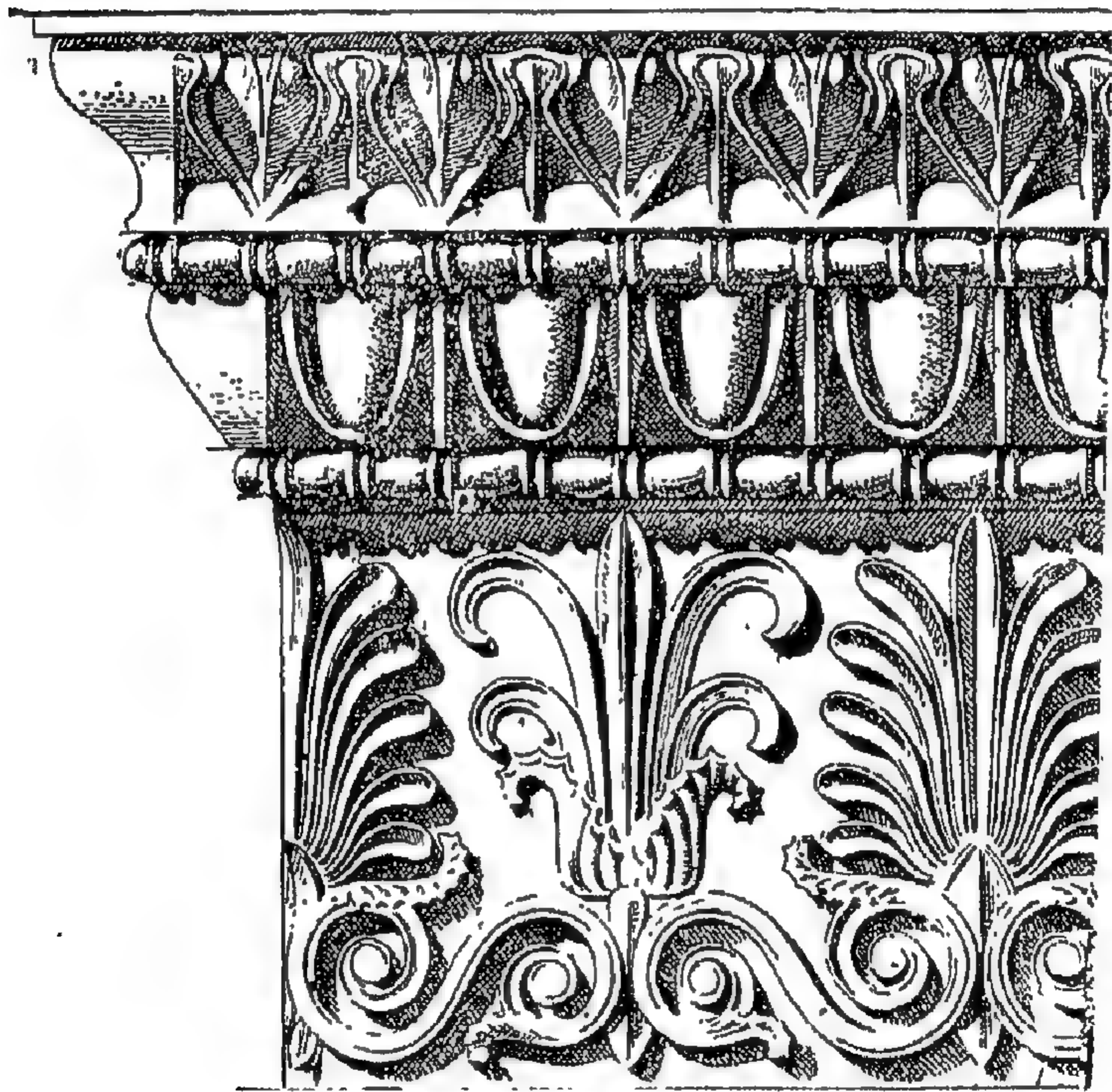
وقد قصد الاغريق بزخارفهم أن تكون لها أهمية تركيبية أى أنها تستظهر تركيب عماراتهم الأساسى ؛ فشكل ٧٦ يبين زخرفة من الاركتون بأثينا يختلف نوع توقيع الأشكال فيها حسب تشكيل الكرنيشة فاستعمل ورقة المياه والبيضة والحربة فى مناسبتين مختلفتين مشكلة كل منهما بما يتفق وانحناء الخط الخارجى وقد اختلف تصميم الجزء المسطح منهما تماما لاختلاف سطحه فاستعملت زهرة الانثيمون فيه معربة عن الزهرة الأشورية غير أنها نمت بما يتفق والروح الاغريقية . وليس من الضرورى أن تتبع الزخرفة العمود الفقى فى كل العمارة ، كلا ؛ فقد كانت فى بعض الأحوال زخرفة لبعض أعضاء المباني الفرعية الصرفة لكنها كانت تسكن لحكم المنطق السليم من حيث صلتها بالمجموعة أولا ومن حيث صلتها بنفسها ثانيا . وتظهر قيمة الزخرفة الحقيقية فى النسق الذى صممت فيه وفى نسب الأجزاء التى ركبت منها ؛ فمن المحال أن نجد زخرفة إغريقية جمعت أجزاءها عفواً ، بل يختلف كل جزء منها حسب موضعه فى الرسم وأهميته فى الكتلة وصلته بالمجموعة . وليست هذه السمات خاصة بالزخارف المعمارية فحسب بل شاعت فى جميع أنواعها من نقوش الأوانى كمجموعة أشكال رقم ٧٥ أو تصميم مجموعة من الانثيمون كشكل رقم ٧٧ الذى يبين تصميمها ملونا لحشوة منقوشة فى سقف البارثنون .

وإذا قارنا ذلك بما يبدو فى الزخرفة الأشورية من شدة وجفاف وتشابه بين أجزائها وما يبدو فى الزخرفة الاغريقية من تناسب الأعضاء مع تباينها لاتضح لنا الفرق فى اختلاف طريقتى التفكير .

مجموعة زخارف شكل ٧٥

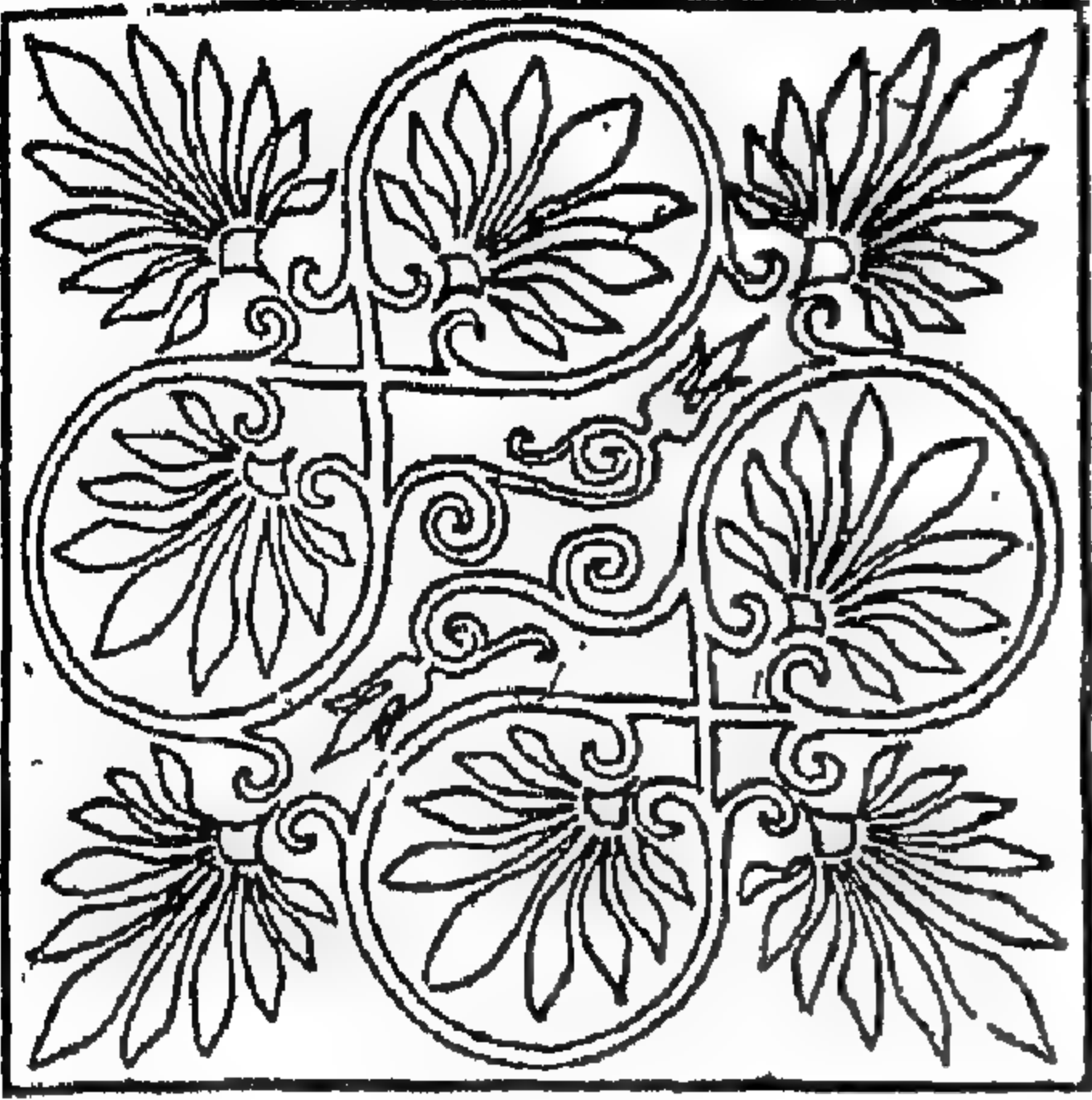


هنالك سمة أخرى لم تفارق الزخرفة الاغريقية تلك هي الصلة الفنية التي تبدو فيها فقد عرف الفنان الاغريقى كيف يبرقش مبناه أو يجرى قلمه على سطح جدره بالزخرفة وعرف الفرصة المناسبة لتترك بعض أجزاء مبانيه عارية عن كل زخرف ثم عرف الوسيلة التي يكسب بها أعماله الرشاقة والحيوية واتزان جزل التصميم بتحفظ ورصانة راجع أشكال ٧٠ و ٧١ و ٧٢ و ٧٣ وتلك أهم المميزات التي سميت بالزخرفة الاغريقية إلى الذروة في مضمار الزخارف جميعاً .



شكل ٧٦

وجماع ما نعلمه عن الزخرفة الاغريقية أنها تنقسم إلى قسمين : الزخرفة المعمارية وجلها زخرفة بارزة أو محفورة ملونة كشكل رقم ٧٦ أو زخرفة أواني الصلصال وكلها بالألوان فقط (راجع مجموعة اشكال ٧٥) وانا لنكاد نلمس الشعور المعماري في زخرفة الزهريات الصلصالية من حيث تقسيم سطحها العمومي



شكل ٧٧

وتصميم بدنمها وخطوطها الخارجية كشكلي رقم ٧٨ و ٨٠ بيد أننا نلاحظ أيضا أثر الزخرفة التي ظهرت على الزهريات في المباني وتحكمها في عقل النقاشين قارن بين شكلي

٧٦ و ٧٧.

نقش الزهريات

أخذت الصناعة الصلصالية عن الآشوريين وكان لصناعة الزهريات شأن عظيم قبل حرب طرواده واستمر نموها المضطرب حتى أواخر عهد المدينة الاغريقية وكان نموها محليا في بلاد اليونان . وكانت أهم المراكز التي تصنع الخزف هما : رودس وميلوس وأثينا وكورينث وانتقلت إلى جنوبي إيطاليا أيضا .

والصلصال المحروق مع أنه سهل الكسر إلا أنه مادة تدوم آلاف السنين ولا تفنى وهذا هو السبب في بقاء الأواني المختلفة النسب دهورا طويلة منذ عملت إلى يومنا هذا وربما كان حفظها في المقابر من الأسباب المباشرة لدوامها ذلك الوقت الطويل ويرجع تاريخ بعضها إلى القرن السابع قبل الميلاد . ذلك هو الأمد الذي شاع فيه استعمال عجلة الفخار فيه بكثرة .

وقد فضل خزافو الاغريق البساطة والوضوح في تصميم حدود الاواني الخارجية كأشكال ٧٨ و ٧٩ و ٨٠ وابتعدوا عن التعقيد وتجنبوا الزخارف البارزة واتخذوا البساطة ديدنا وهذا هو السر الذي يفسر تفضيلهم استعمال الاحمر

والاسود من الالوان لنقش الزهريات لانها من أثبت الالوان على الفخار مع استعمال



شكل ٧٩



شكل ٧٨



شكل ٨٠

الالوان الأخرى في مناسبات نادرة في كل الصور التي سبقت حكم الاسكندر المقدوني ثم شاع إبان حكمه استعمال الالوان المختلفة الخلابه . فكانت ألوانهم الصلبة بسيطة رصينة ، أما المعمارية فاستعمل فيها القرمزي وأنواع الازرق والاخضر أو الذهب اللامع .

مميزات الزخرفة الاغريقية

تمتاز الزخرفة الاغريقية بما يبدو فيها من الرقة ودماثة المظهر ومنها اشتقت جميع الزخارف الأوربية اللاحقة . وقد شغلت ورقة الاكنثس وحلزون الاكنثس مكانا هاما في الزخرفة الاغريقية ، وتنمو شجيرات الاكنثس في جنوبي أوروبا ومن أوراقها اشتقت الزخرفة وحفرت ورقة الاكنثس الاغريقية على الرخام وكان

قطاعها على شكل حرف ٧ . وبابتداء تقاسيم الورقة عيون عائرة وتقاسيمها



شكل ٨١

مستطيلة محدبة النهاية كشكل رقم ٨١ بخلاف الاكنثس الرومانية فانها مفرطحة الأطراف عريضة مسطحة يتجلى جمالها في تاج العمود الكورنثي (راجع شكل رقم ٧٤) واستعملت كذلك في شرفات المعابد الاغريقية كما توجت ورقة الاكنثس الاعمدة المحيطة بقبرسقراط .

وانخذ الاغريق الانثيمون (كشكلي رقم ٧٦ و ٧٧) عن الاشوريين بعد تحريف بسيط يتفق والذوق الاغريقي ولم يخلق في عالم الفن نظير التماثيل الاغريقية وفي اعتقاد الكثيرين أن العالم لم ينجب من يضارع فيدياس بعد .

ويمكن تقسيم التماثيل كالآتي : —

تماثيل معمارية منها ما حفر في الافاريز المختلفة (كشكل رقم ٧١) ومنها ما عمل لتزيين (فرانتونات) الاسقف الجملونية (كشكل رقم ٧٠) ومنها تماثيل مستقلة فردية كما تقدم في (شكلي ٦٨ و ٦٩) أو مجموعة بصيغة روائية تمثيلية كمجموعة الاكون شكل رقم ٨٢ التي تبين لاكون كاهن أبولو عندما داهمته حيتان كبيرتان ظهرتتا عائمتين على سطح الماء فعبرتا الشاطئ فجأة والتفتا حول الكاهن وولديه ثم أوردتهما موارد التهلكة .

وقد لون الاغريق مبانيهم من الخارج وجملوها بزخارف تتألق ألوانها في ساعات النهار المختلفة ولم يفرقوا في ذلك بين المباني التي بنيت من الطوب أو الرخام وكان ما فيها من حفر بالغ في الدقة مصقول السطح رصين المظهر ينم عن الذوق السليم والحنق الفني المدهش .

نقش الاغريق مبانيهم واستعملوا زهرة الانثيمون أو لسان الحمل الاغريقية



شكل ٨٢

(راجع شكل ٧٦) مفردة أو مجمعة كـ بعض أشكال مجموعة رقم ٧٥ وهي تختلف عن نظيرتها الآشورية (راجع شكل ٦٥) فقد تكون أوراقها مدببة وغير مقسمة والـ أغريقية أجمل تكويناً وأرشق مظهراً واستعملت على الخزف بكثرة وقد تتبادل مع براعمها أحياناً كما يتبادل الـ أنثيمون الآشورية سواء بسواء

واستعملت حلزونات متفرعة من ورق الـ كنثس في الحفر على الرخام بكثرة واستخدم اليونان أشكالاً هندسية عديدة في مناسبات متباينة ومعظمها متداخل الأجزاء متناسب التكوين وأصدق مثل على ذلك الزخرفة المشبكة في قاعدة العمود الأيوني (راجع شكل ٧٣)

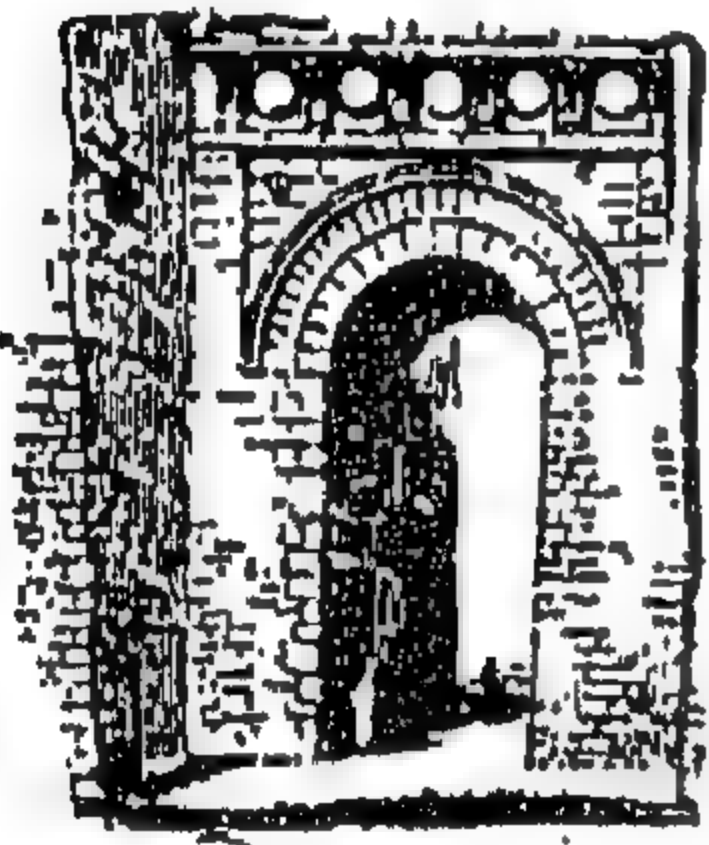
وقد عم استعمال الاحمر الهندى فى المدة التى تقع قبل حرب طرواده مع
الاصفر الاهرة وتشابهت فى ذلك ألوان النقش والقيشاني وعندما تقدمت بهم
المدنية استعمل الاحمر الزنجفر والازرق اللازردى والازرق السماوى الصافى
والاصفر المائل إلى الحمرة والذهب وأما الاخضر فكان استعماله مقصوراً على
مناسبات قليلة جداً وكل هذه الالوان عمت فى واجهات المباني واستمر استعمال
الاحمر الهندى مع البنى والذهب والاسود داخل المباني واستعمل الاخضر
نادراً وعند ماغزوا مصر استقدموا معهم اللونين القرنفلى والبفسجى وفى
المتحف المصرى ومخلفات آثارهم بمتحف الاسكندرية أمثلة كثيرة تشهد
لهم بذلك.

الفن الرومانى

منشأ الفن الرومانى

الفن الرومانى وليد الفن الاترسكى والفن الاغريقى معا. أما الاترسكيون فهم قوم نزحوا من آسيا الصغرى وقطنوا الاقليم المسمى اتريريا (يطلق هذا الاسم على إقليم تسكانيا الحالى بايطاليا وعاصمته فلورنس) ويقع بين نهر التيبر وجبال الاتينين والبحر التيرانى .

ولقد ترك هؤلاء القوم آثاراً تدل على حذق هندسة البناء ، ومما لا ريب فيه أن الفضل فى شيوع استعمال الرومانيين للقباب والأقواس يرجع للاترسكيين كما يبين لنا شكل رقم ٨٣ ففيه عقداً من السور الانراسكى القديم ، وقد سمي عقد أغسطس . بروجيا وذلك لأن أغسطس أضاف الافريز المبني بأعلى العقد .



شكل ٨٣

ولما فتح الرومان بلاد الاغريق عام

١٤٦ ق. م رأوا أمامهم الآثار الاغريقية العظيمة التى كانت ذخراً فنياً قنع الرومان بالاقْتباس منه كما تشهد بذلك مبانيهم . وأما أنواع الأعمدة التى استعملوها هى بعينها التى استعملها الاغريق ولكن بتصرف يدل على أثر هذا الاقتباس . وعندما بزغت شمس القرن الأول قبل الميلاد ظهرت أقدم الآثار الرومانية المؤرخة فى الوجود وظلت روما تبتدع المنشآت العظيمة حتى أواخر القرن الثالث بعد الميلاد ، حيث دب دبيب الفوضى والانحلال بين ربوع الامبراطورية الرومانية وهب على إيطاليا نسيم الفن البيزنطى من الشرق وبدأ يؤثر على الممالك التى كانت ملكا الامبراطورية الرومانية .

المناخ

يختلف مناخ إيطاليا حسب المناطق الطبيعية التي انقسمت إليها ؛ فلجنوبها مناخ معتدل دافئ ووسطها لطيف مشمس و يشبه جو شمالها مناخ أواسط أوروبا من حيث تطرفه في الحرارة والبرودة .

وكان لاختلاف الجو أثره البين على الفن في شبه الجزيرة هذه كما كان له أثره في المقاطعات المختلفة التي سادت روما عليها وكانت تمتد من شمالى إفريقيا جنوبا إلى انجلترا شمالا وكان لترامى أطراف هذه الأقاليم أثره على الفن والعمارة ومع ذلك فقد كان الطابع الرومانى فيها قويا ظاهرا .

الديانة

كانت الديانة الرومانية جزءاً من دستور الدولة مع أنها أخذت طقوسها الدينية عن الاغريق كما اتخذ الرومان آلهة الاغريق بعد تسميتها بأسماء لاتينية وأما الامبراطور فقد ادعى تسلمه الأمر الالهى فوجب إذاً أن يكون الرأس العاملة فى البناثيون ويجب كذلك أن تدين له سائر شعوب المستعمرات المترامية الأطراف .

ولم يكن للشعور الدينى فى نفوس الرومان ذات المنزلة التى كانت له عند الاغريق وكان كل عمل الكهنة محصوراً فى العناية بالمعابد وتقديم الضحايا للآلهة جميعا . ولقد عظم الرومان أسلافهم وعبدوهم وكان للآلهة فوستا أعظم درجات القداسة وقدمت باسمها أنخم التضحيات .

ولم تكن الديانة هى الرابطة الأساسية بين الشعوب المختلفة التى خفق فوق ربوعها العلم الرومانى القديم بل كان للامبراطور مركزه الحكومى الذى هيمن به وسيطر باسمه على كل شىء فى الامبراطورية الواسعة الأرجاء .

والرومان مدنيون بطبيعتهم ولهذا لم تكن المعابد مبانيهم الأساسية كما كانت عند الاغريق بل كان للرومان مباني عامة هي المقياس الحيوى لمظمة الرومان وعزة الامبراطورية .

نبذة فى الحوادث الاجتماعية والتاريخية

شابهت حكومة الرومان حكومة الاغريق فارتبطت بالمعاهدات فى مبدأ الامر حتى استقام لها السلطان وكان على رأسها ملوك منتخبون (من عام ٧٥٠ : ٥٠٠ ق . م) تساعدهم جمعية شعبية ثم تحولت إلى جمهورية فى فجر القرن الخامس قبل الميلاد .

وعند ما غلب بومباى فى موقعة فرساليا بقى يوليوس قيصر بلا منافس لكنه عند ما قتل عام ٤٤ ق . م دبت الفوضى فى البلاد ثم انحصر الحكم بعد ذلك فى مارك أنطونيوس واكتافيوس (ابن عم يوليوس قيصر) وأميل لبيدوس الذين ناءوا بروتس وكاسيوس وأتباعهم وغلبوهم على أمرهم . ولما انتصر أوكتافيوس على مارك أنطونيوس شعر بوجوب انشاء حكومة مركزية المقاطعات البعيدة المترامية الأطراف التى نشأت عند تكوين الامبراطورية وفى عام ٢٧ ق . م تسمى أوكتافيوس باسم الامبراطور أغسطس واستعمل أغسطس كنية لأباطرة الرومان من بعد .

وكان عصر أغسطس هذا من أزهى عصور المدنية الرومانية فانتعشت الفنون جميعاً من تحرير و بناء ونحت وموسيقى ورقص بدليل أن عهد أغسطس سطع نوره على روما وهى مدينة مبينة بالآجر ثم تقلص ظله عنها وهى حافلة بالفن . أحجارها من المرمر الملون وحيطانها منمنمة بالنقوش الفخمة وأرضها تلمع بالفسيفساء المذهب الجميل .

ولما مات أغسطس عام ١٤ بعد الميلاد عقبه لفيف من الأباطرة أشهرهم
نيرون (٥٤ - ٦٩) وتراجان (٩٨ - ١١٧) وهادريان (١١٧ - ١٣٨)
وسبتموس سيفراس (١٩٢ - ٢١١) وكاركلا (٢١١ - ٢٢٧) ودقلديانوس
(٢٤٨ - ٣٠٥) بعد الميلاد .

وتجلت حياة الرومان الاجتماعية في منشآتهم المدنية كساحات اللعب والسباق
والحمامات الرومانية الذائعة الصيت والمدرجات الرخامية وملاهي التمثيل ومسارح
المصارعة والمحاكم والمعابد الحكومية والخصوصية التي أنشئت في المنازل لاقامة
الشعائر الدينية العائلية .

وبالرغم عن تنوع مطالب البيئات المختلفة التي قطنت روما فقد كانت
الطاعة لأولى الأمر هي الأساس الذي شيد عليه حكم الحكومة بين أفرادها
وكان للوالد على أولاده حق الطاعة العمياء ومن ثم كانت القوانين والأنظمة
سهلة التنفيذ .

مدة الفن الروماني

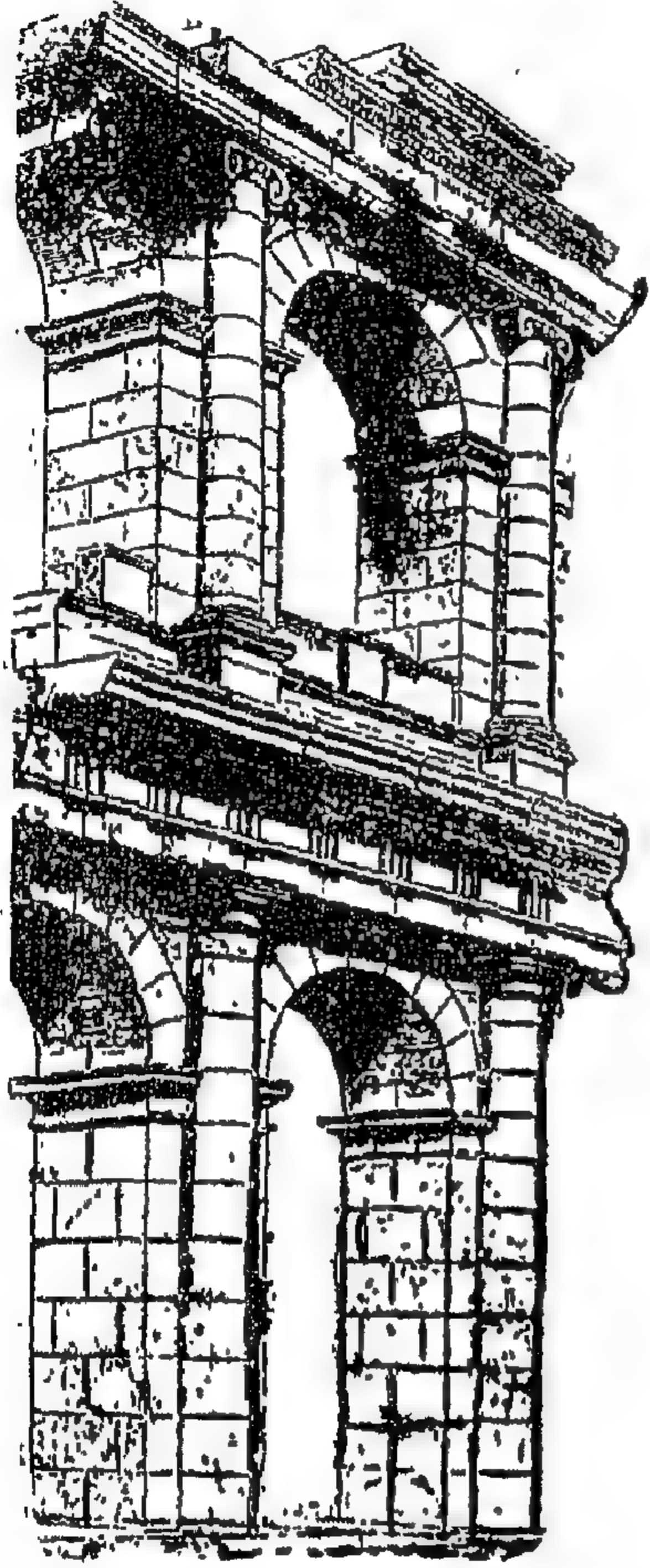
يبدأ الفن الروماني حوالى سنة ١٠٠ ق . م ثم أخذ في الفناء سنة ٣٠٠ بعد
الميلاد أى أن مدته أربعة قرون تقريباً .

الاصقاع التى بها الآثار الرومانية

توجد تلك الآثار فى ايطاليا وشمال أفريقيا وسوريا وبلاد الغال (فرنسا)
وأسبانيا وألمانيا وإنجلترا .

مميزات الفن الروماني

تتميز المباني : — بفخامة جدرانها وضخامة حجمها واتساع حجراتها وشيوع استعمال الزخرفة فيها .



وقد استعمل الرومان نفس أنواع الأعمدة التي استعملها الاغريق مع تغيير نسبها وأضافوا بينها الأقواس التي لم تكن عند الاغريق من قبل وكان أثرها عميقا في عصر النهضة في أوروبا فكانت الآثار الرومانية في نظرهم آثمن ما ابتكر العقل الانساني من فن جميل وكانت مجاراتها لذلك أمر محتوم .

ولقد أقيمت الأعمدة في الغالب بعضها فوق بعض فكان العمود الأيوني فوق العمود الدوري ، كما كان الحال عند الرومان في ملهى مارسلس (من ٢٣ : ١٣ ق.م) شكل ٨٤ وقد يكون فوقهما الكورنثي كما كان الكوليسيوم . وكان الكورنثي أكثر من غيره شيوعا .

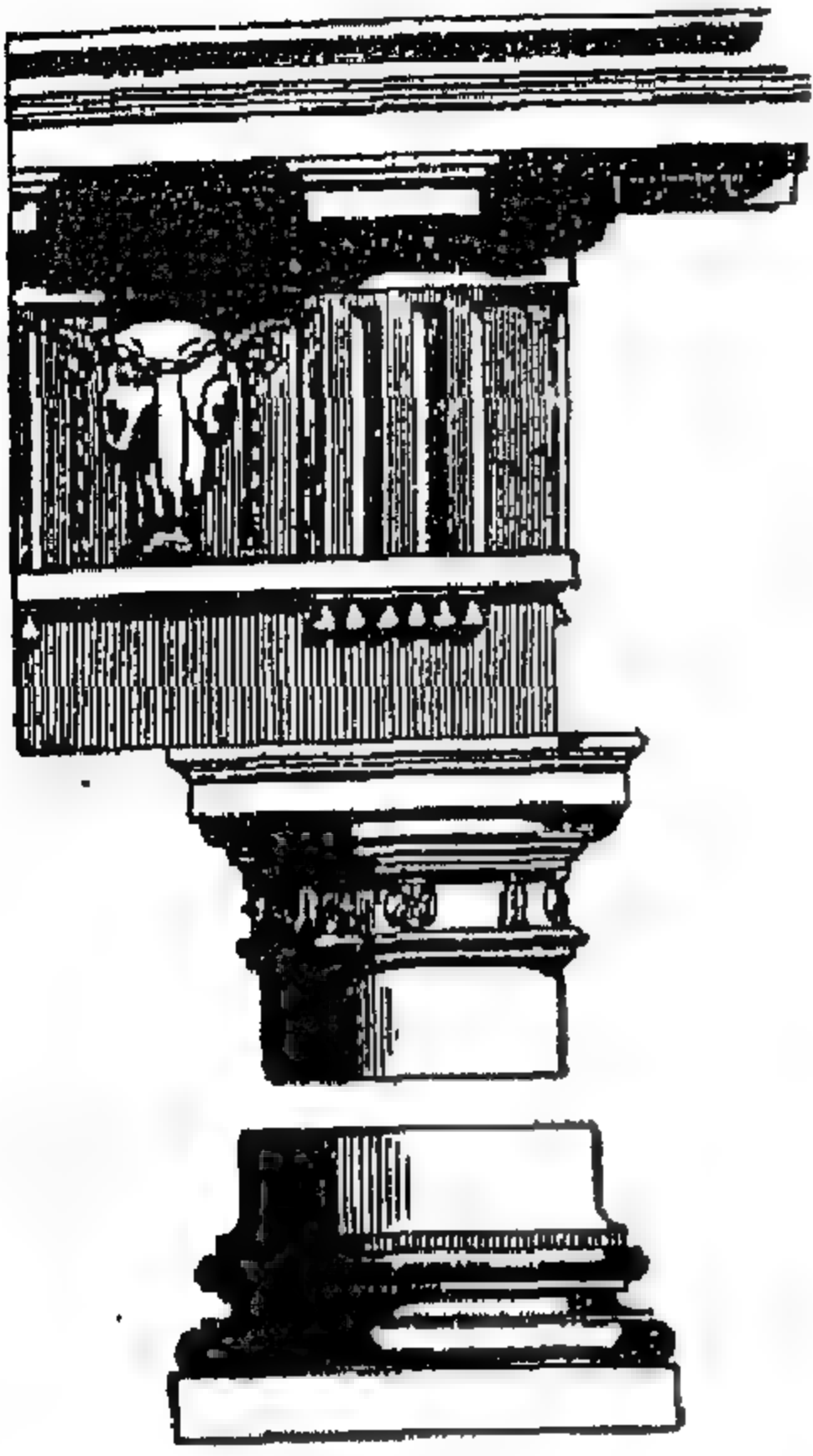
شكل ٨٤
ملهى مارسلس
(٢٣ : ١٣ ق.م)

الطرز الرومانية

١ — الطراز الدوري

ويختلف بنوعيه (الدتيكيولار والموتوليبار) في نسبهما اختلافا بينا عن العمود الدوري الاغريقي فلذلك منهما قاعدة لم تكن في العمود الدوري الاغريقي .

وأما تاجه فيه رقبة ملساء مستديرة محلاة بزخارف على شكل زهيرات بارزة تحتها طوق مستدير ينتهى بسداية وكذلك زين الأفريز بأشكال مأخوذة عن هياكل رؤوس الثيران كما هو مبين بالشكل ٨٥ وللكورنيش أسنان كما يرى في الشكل المذكور

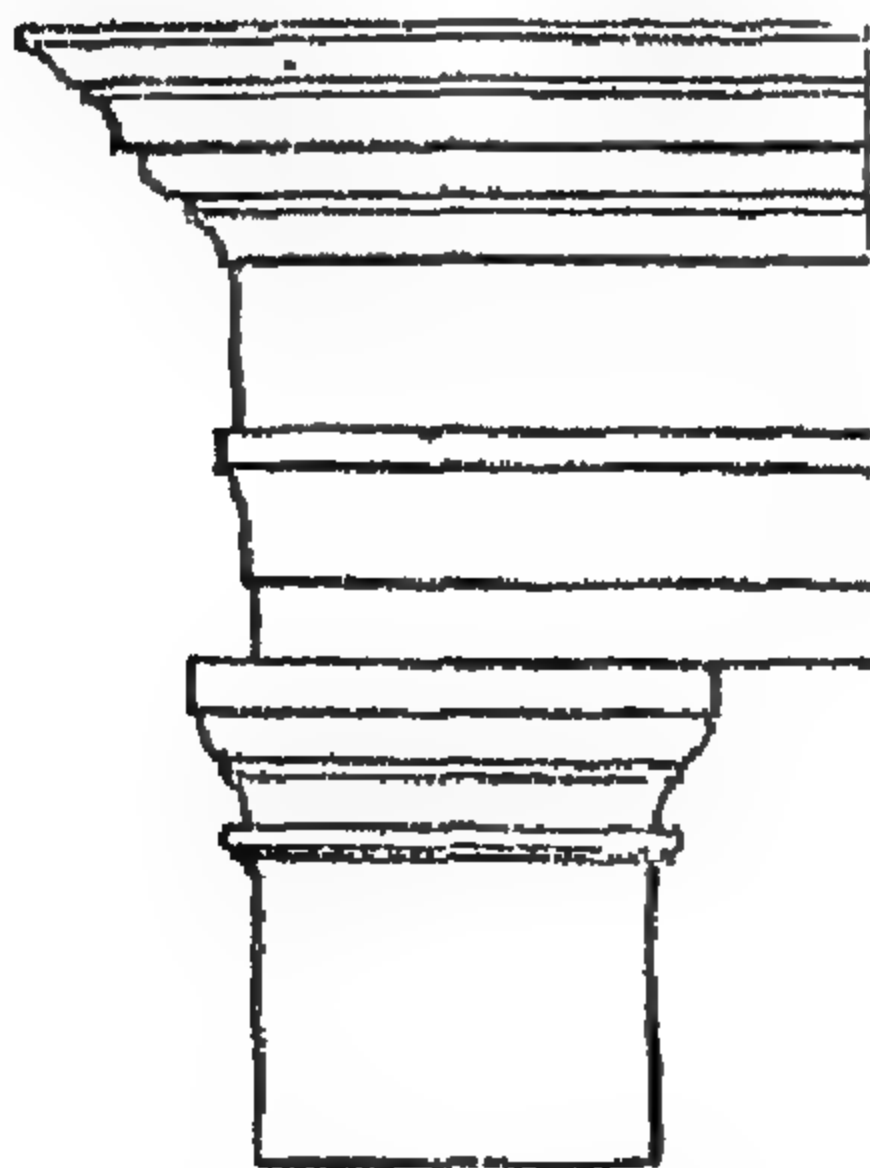


شكل ٨٥

وعلى العموم فمبقارنة العمود الدورى الاغريقى وما يحمله من العتب والأفريز والرفرف وبما يحمله العمود الرومانى من نفس الأجزاء السابقة لتبين البون الشاسع بين طريقتى البناء والنسب .
وأهم المباني الرومانية التى استعمل فيها العمود الدورى هو معبد هرقل كما استعمل فى غيره فى المشهور من المباني الرومانية .

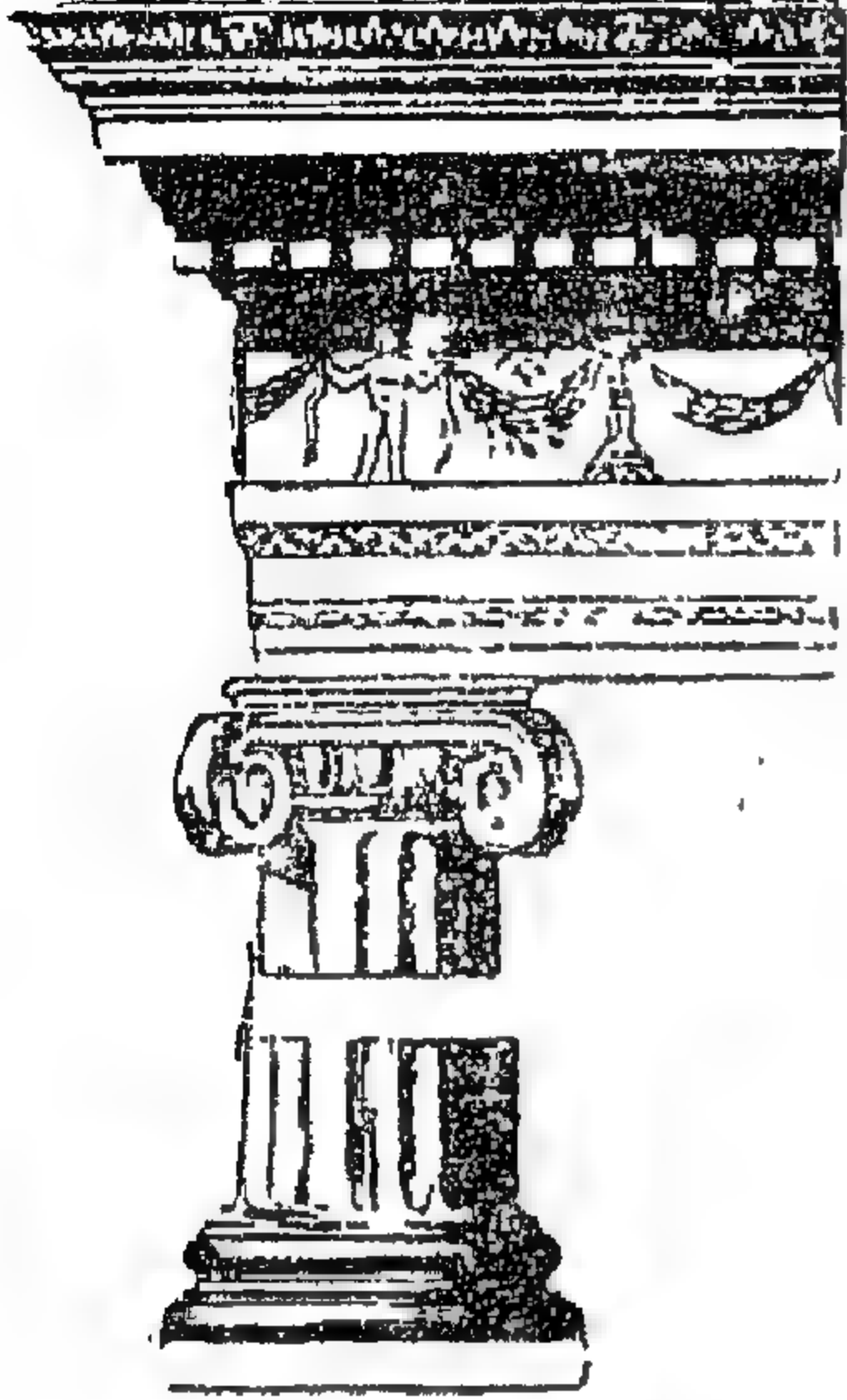
٢ — الطراز التسكانى

هو العمود الدورى لكنه بسيط عار من كل زخرف وحلية رأيناها فى العمود الدورى وأمثاله قليلة جداً كشكل رقم ٨٦



شكل ٨٦

٣ — الطراز الأيوني



شكل ٨٧

ويختلف اختلافاً بسيطاً عن نظيره في العصر الاغريقي وذلك بمقارنة الكرنيشة الكبرى في العمود الايونيكي الاغريقي بنظيرتها في العمود الروماني وكذلك نجد أن الحلية التي تربط بكرتي تاج العمود الاغريقي منحنية (راجع شكل ٧٣) بينما هي في العمود الروماني مستقيمة كما هو مبين بشكل رقم ٨٧ . أما الرفرف فله أسنان في الطراز الروماني وزين بأشكال زخرفية لم تكن في نظيره من قبل .

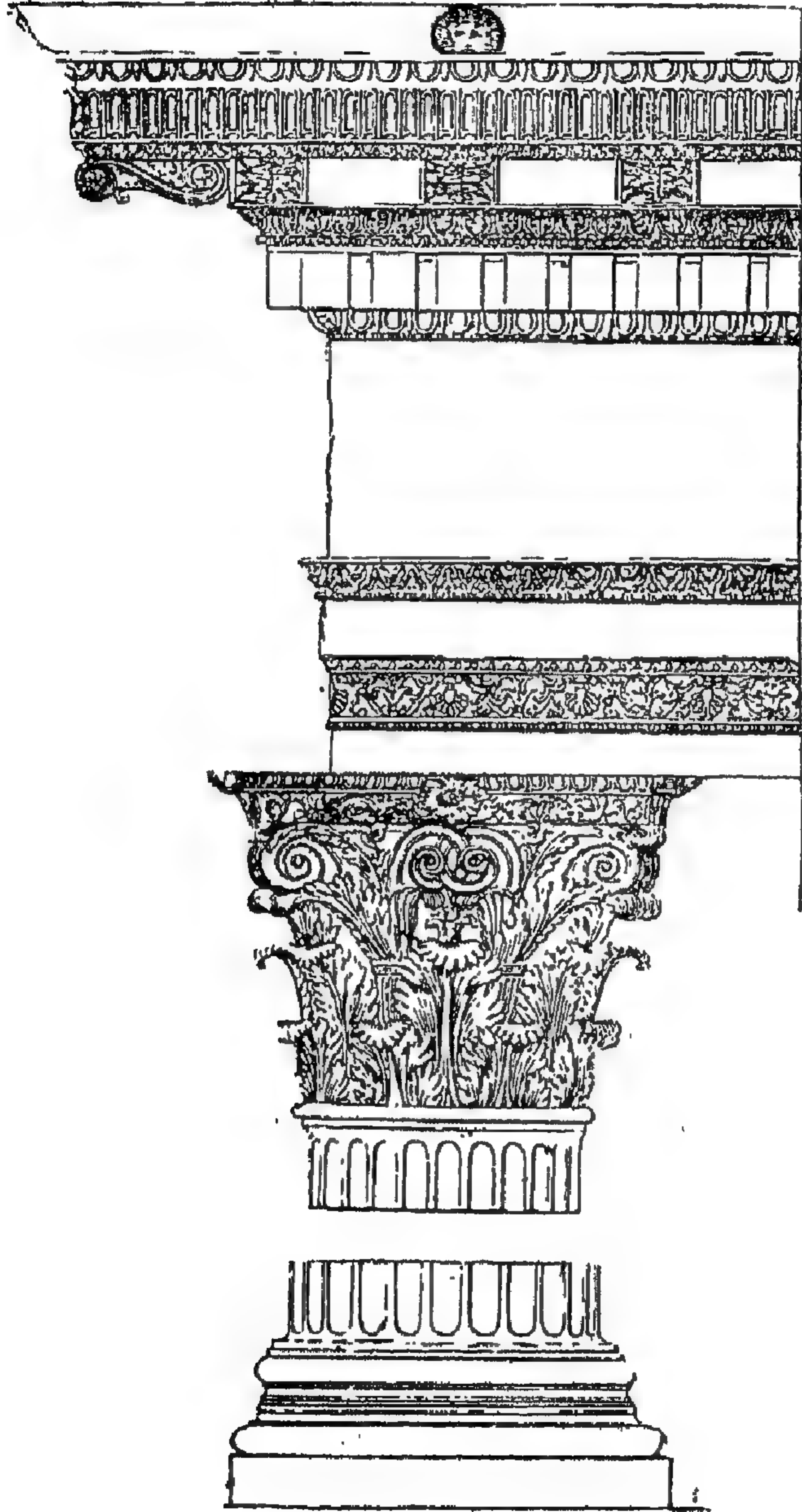
٤ — الطراز الكورنثي

والعمود الكورنثي شكل ٨٨ هو أحب الأعمدة إلى الرومان وكثيراً ما استعمل في البناء وهو اغريقي الأصل . وعندما ابتدع الاغريق العمود الكورنثي كان تاجه مصنوعاً من النحاس لازينة والزخرفة وما لبث الاغريق أن استساقوا جماله فأوجدوا له نظاماً جديداً في فن البناء يعرف اليوم بالطراز الكورنثي .

ويتكون التاج من صفين من أوراق الاكنثس البديعة التي نمت بمهارة فائقة ويعلم هذه الأوراق حلزون ملتو حول نفسه كشكل ٨٨ الذي يبين الطراز مأخوذاً من معبد جوبيتر ستائر وقاعدة العمود مربعة الشكل وله خشخان أو قنوات بها عصي مستديرة صغيرة قد تصل إلى ثلث العمود .

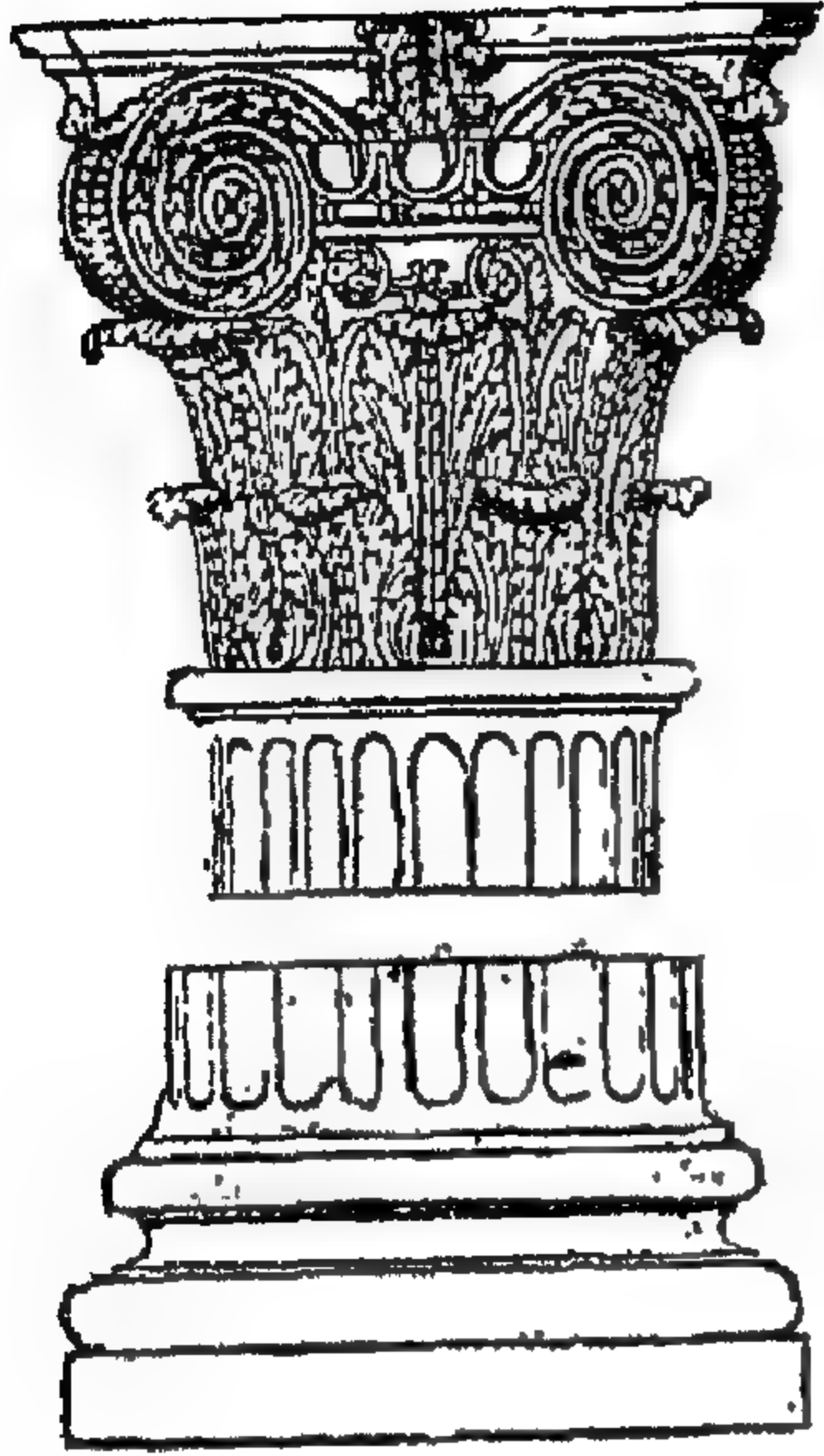
والعتب والكورنيش بهما حلايا مختلفة وأما الجزء الذى بينهما فأملس
(خال من الزخرفة) .

وأهم المباني الرومانية الكورنثية هو معبد البانثيون بروما .



شكل ٨٨

٥ — الطراز المركب (الكومبوسيت)



شكل ٨٩

هو بدعة الرومان الذى اشتق
من الطرازين الكورنثى والايونيكى معا
فجزؤه العلوى يشبه العمود الايونيكى
وجزؤه السفلى يشبه العمود الكورنثى
ومزج التاج الايونيكى والكورنثى
معاً فكونا الطراز المركب المبین
بشكل رقم ٨٩

المباني العامة

تطلق على المعابد والحمامات ودور التمثيل وغيرها وكان المدن الرومانية
مساكن فسيحة محاطة بمباني طامة تكون الأعمدة والأقواس واجهاتها .

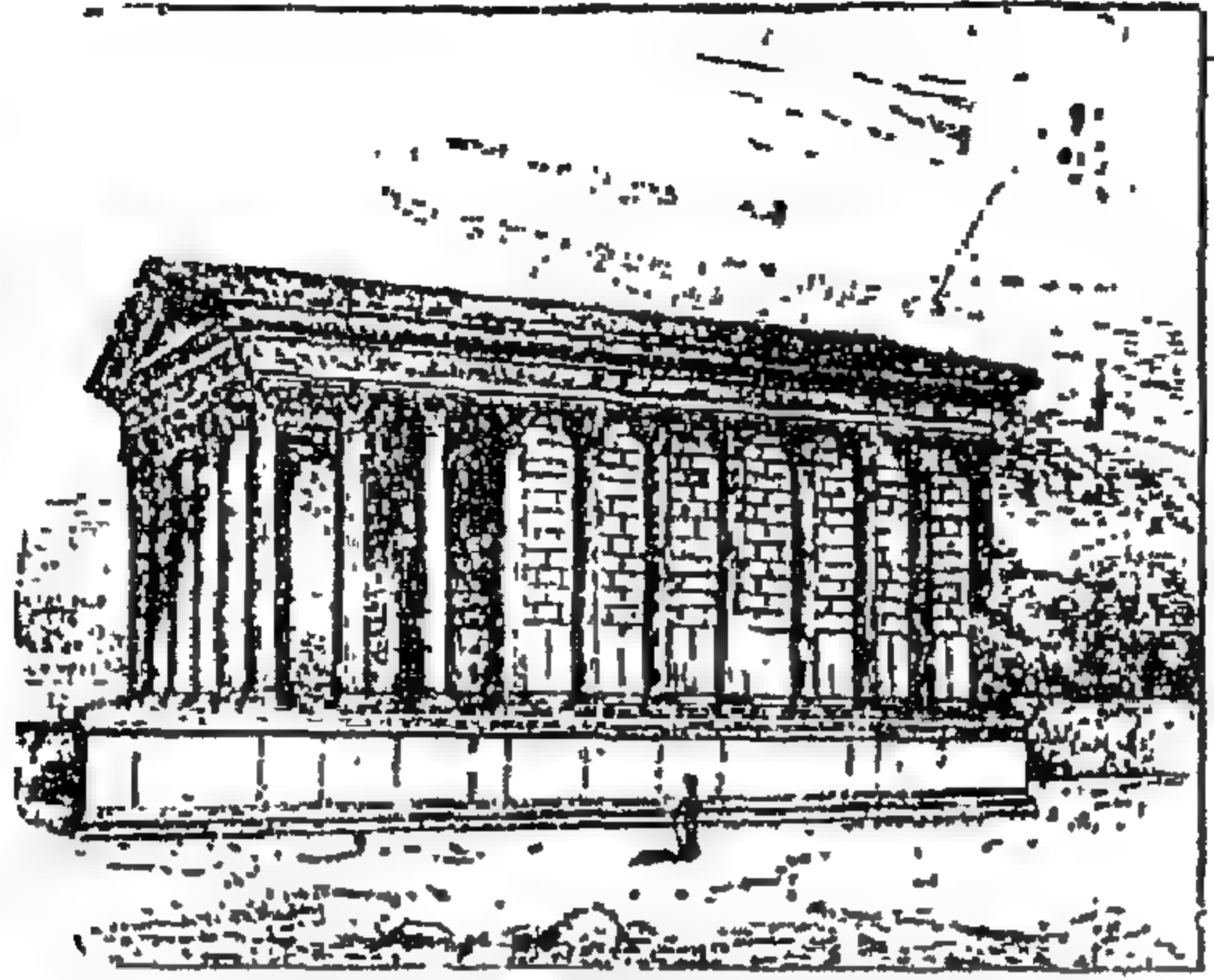
المعابد الرومانية

كانت المعابد إما مستطيلة أو مستديرة .

والمعابد المستطيلة أكثرها شيوعاً وكانت الأعمدة التى تحيط بها ملتصقة
بالجدران ما عدا أعمدة المدخل بخلاف المعابد الاغريقية التى كانت منفصلة تمام
الانفصال عن الجدران كمعبد البارثنون بأثينا .

وكان المعابد الرومانية مدخل فسيح به عدد من الأعمدة والمعابد الرومانية
ترتفع على سفلى له سلم من ناحية المدخل فقط كمعبد نيميه الذى شيد فى السنة

الرابعة عشر قبل الميلاد مبيناً بشكل رقم ٩٠ وأما المعابد الاغريقية فكانت



شكل ٩٠

عكس ذلك ترتفع فوق درجات تحيط بها من جهاتها الأربع (راجع شكل ٧٠) ولا شك أن تصميم المعابد الاغريقية أكثر أحكاماً وبساطة من المعابد الرومانية

المعابد المستديرة

وخير مثال نسوقه للمعابد المستديرة هو معبد البانثيون بروما الذي يرجع تاريخ تأسيسه إلى سنة ١٢٠ ق . م في عهد هدریان ولهذا البناء قبة عظيمة من الخرسانة قطرها ٤٣ر٣١ متراً وارتفاعها يقرب من خمسين متراً عن سطح الارض وفي أعلى القبة عين يسيل منها النور وما يزال البناء جميعه حافظاً لشكله الاصلی حتى اليوم .

الحمامات الرومانية

كانت عديدة وهي مثال حي لما كان عليه الرومان من المدنية والحضارة وكذا دور تمثيلهم .

وقد كشف عن عدد من هذه الحمامات في المدن الاثرية بفرنسا . وما تزال انقاض بعضها باقية إلى اليوم في نواحي الامبراطورية الفسيحة .

وأما الحمامات في روما فكانت أكثر اتساعاً وأعظمها حمامات الامبراطور
دقلديانوس والامبراطور كرا كلا وكانت تحتوى عادة على :

(١) الحمام الساخن وبه المغطس .

(٢) مكان للاستحمام بالماء البارد .

(٣) مكان للالعاب الرياضية .

(٤) بهو للمطالعة .

ويلاحظ في هذه الحمامات أنها كانت منتظمة كثيرة الضوء بها أفران
تحت الارض تشع منها الحرارة والبخار ويصل الماء الدافئ منها إلى محال
الاستحمام .

اقواس النصر

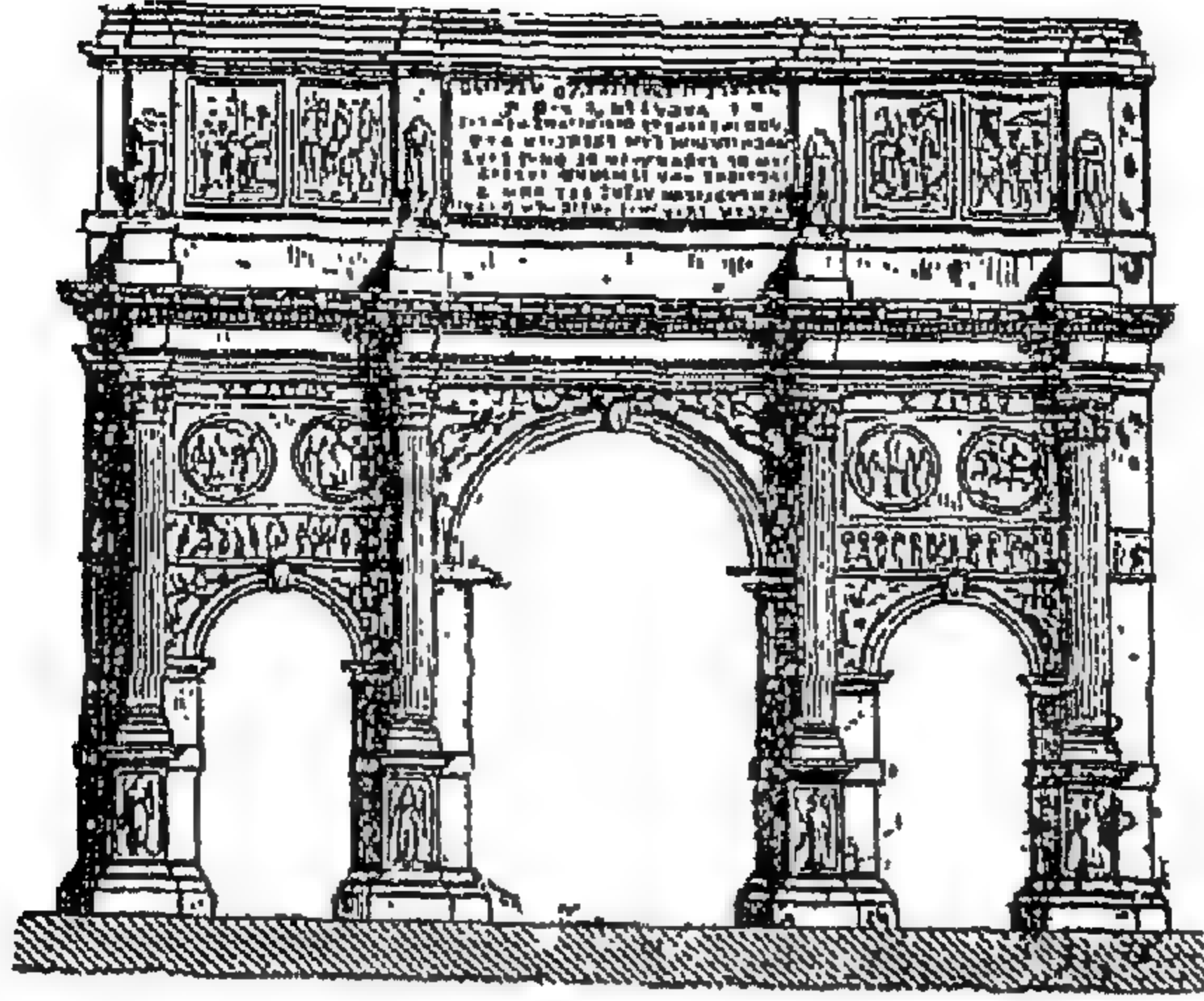
وهي مبان مستطيلة الشكل بها ثلاث أقواس على شكل أنصاف أدوائر
وسقفها قبو على شكل نصف اسطوانة ويزيد سعة القوس الأوسط عن سعة
القوسين الجانبين .

الغرض من إقامة هذه الأقواس .

أقام الرومان هذه الاقواس تخليداً لذكرى انتصارات أباطرتهم (قياصرهم)
في الحروب المختلفة ولهذا نقش عليها ما يدل على هذه الانتصارات بنقوش
بارزة في الواجهات . وللأعمدة كراسي مرتفعة وكثيراً ما تكون على الطراز
السكرتشي .

ومن أقواس النصر الشهيرة الموجودة بروما قوس الامبراطور الروماني تيتس
الذى امتاز بنقوشه البديعة . وكذا قوس النصر المقام للامبراطور قسطنطين مبینا

بشكل رقم ٩١



شكل ٩١

النقش الرومانى

الطرق التى استخدمت للنقش ثلاث : —

(١) تطعيم قشرة من الرخام بأخرى

(٢) الطلاء بالدهان العادى

(٣) دهان الغراء

فى قصور الأغنياء والحمامات والمعابد كان الجزء الأسفل على الأقل محلى بقطع من المرمر المجزع المتشابه فى اتجاه اليافه كى يحدث وضعه هذا تماثلا واتزاناً بين ألوانه المختلفة

والأرجح أن الرومان اقتبسوا ذلك عن الآشوريين والبابليين الذى كان لهم فضل السبق فى استعماله بمهارة فائقة . فكان على ضفة نهر التيسير مصنع خاص لقطع المرمر وتشكيله ، فكان طلب الرخام كثيراً وموفوراً إذ هو مادة الأعمدة ومادة البلاط والأسفال ، ومادة تغطية المباني على تعدد أنواعها .

ومن الأمور المحزنة اختفاء المراسيم الإمبراطورية القديمة التى سطرت على الرخام والتى استعملت فى المباني إبان العصور الوسطى ، وفى عهد النهضة كذلك

الزخرفة الرومانية ومميزاتها

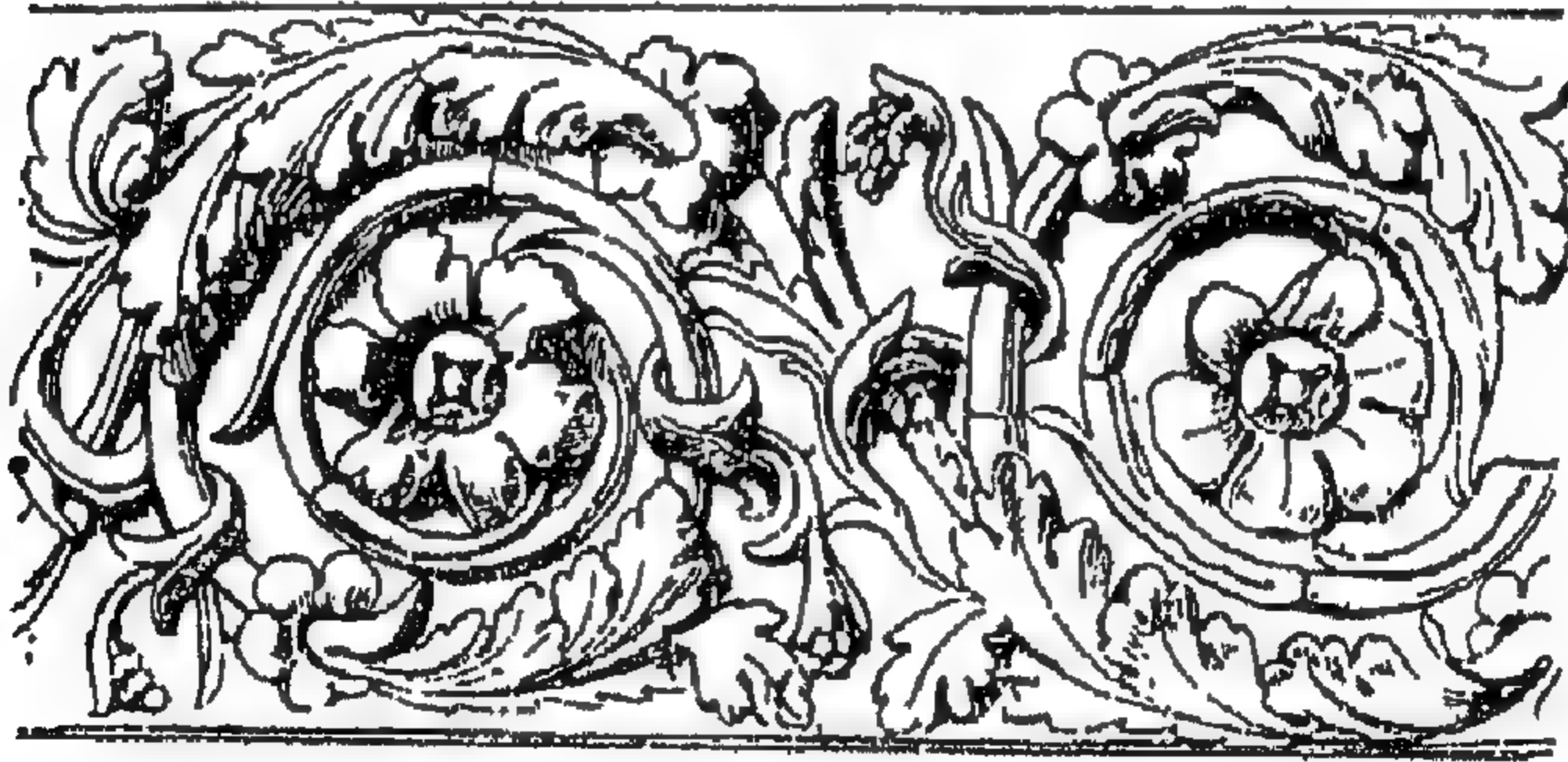
اقتبست معظم الزخرفة الرومانية عن اليونانيين مع تغيير يتفق مع الزمن والبيئة . كما استعملت ورقة الا كنهش في الزخارف الحلزونية ، وفي تاجي العمود الكورنثي (راجع شكل ٨٨) والعمود المركب (راجع شكل ٨٩) والزخرفة الرومانية تتركب عادة من حلزون متفرع محلى بورقة الا كنهش ثم ينتهى بزهرة مستديرة الشكل تقريبا . ولقد كان الرومان معتدلين في استعمال الزخرفة في بادىء الامر في مبانيهم ، ولكنهم ما لبثوا أن أفرطوا في استعمالها فيما بعد .

أهم مميزات الزخرفة الرومانية

(١) أوراق الا كنهش الرأسية (راجع أشكال ٨٨ و ٨٩) والحلزونية

كشكل رقم ٩٢

أوراق الا كنهش الحلزونية



شكل ٩٢

(٢) خطوط مموجة مزخرفة تخرج من أجسام آدمية شكل رقم ٩٣

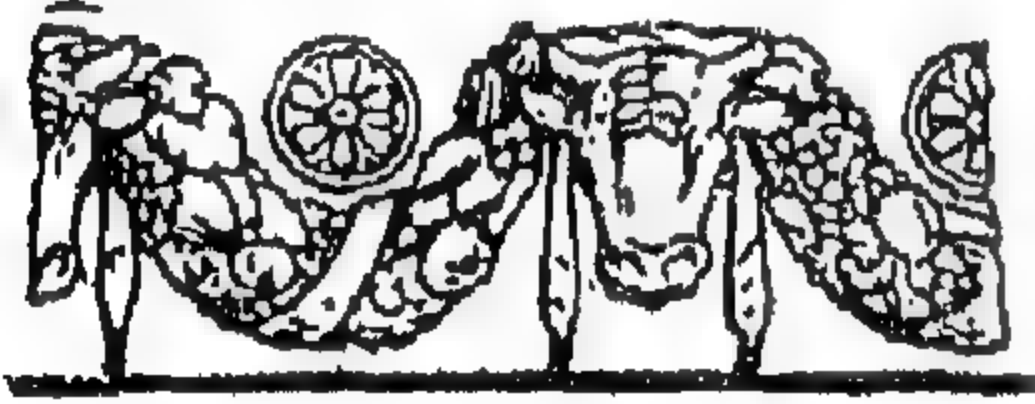
(٣) حيوانات خيالية بجانبها زخارف شكل رقم ٩٣

(٤) زخرفة من الهيكل العظمى لرؤوس الشيران ، شكل رقم ٩٤ (راجع

شكل ٨٥)



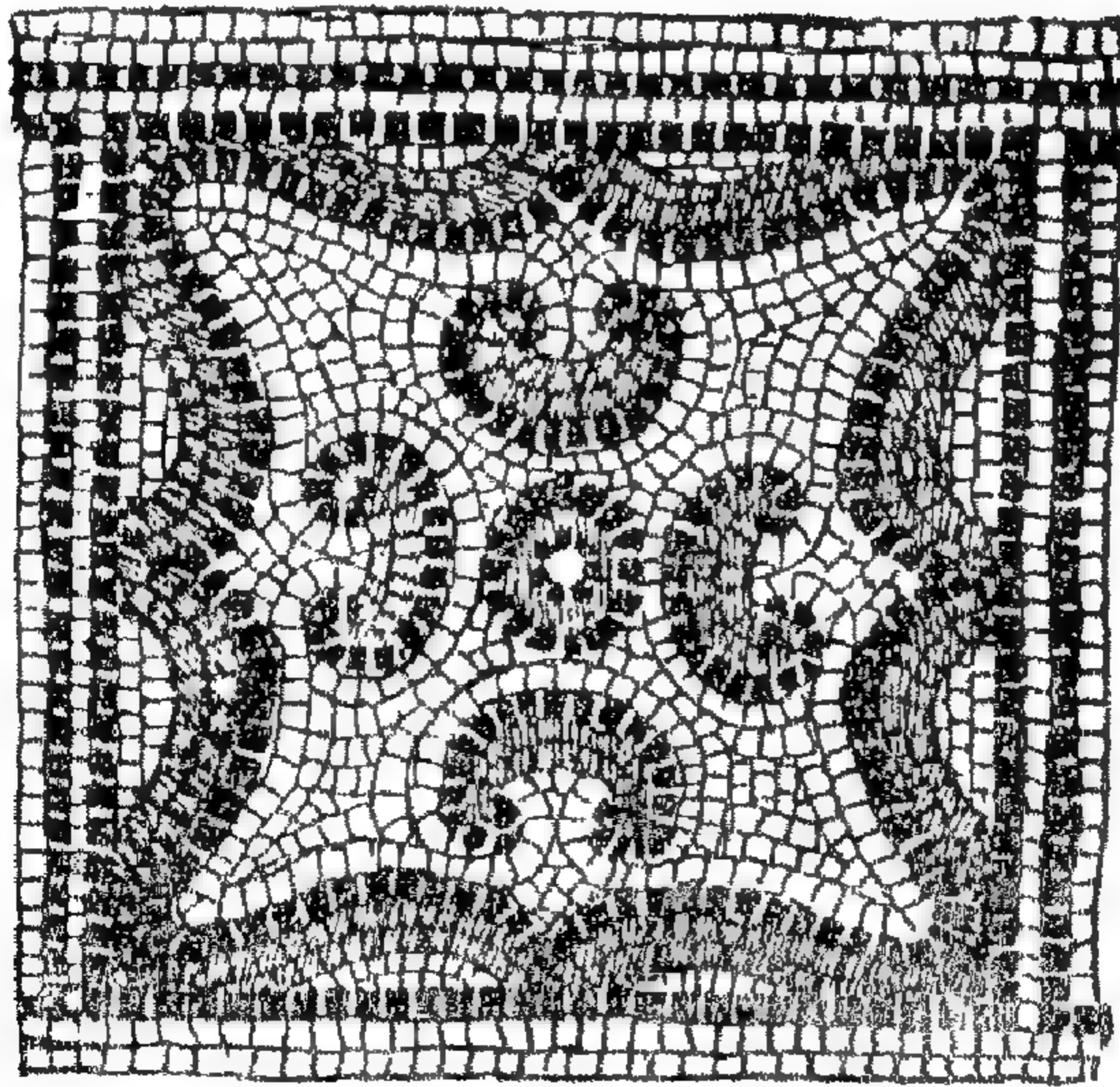
زخرفه منده الهيكل
العظمى لرؤوس الشران



شكل ٩٤

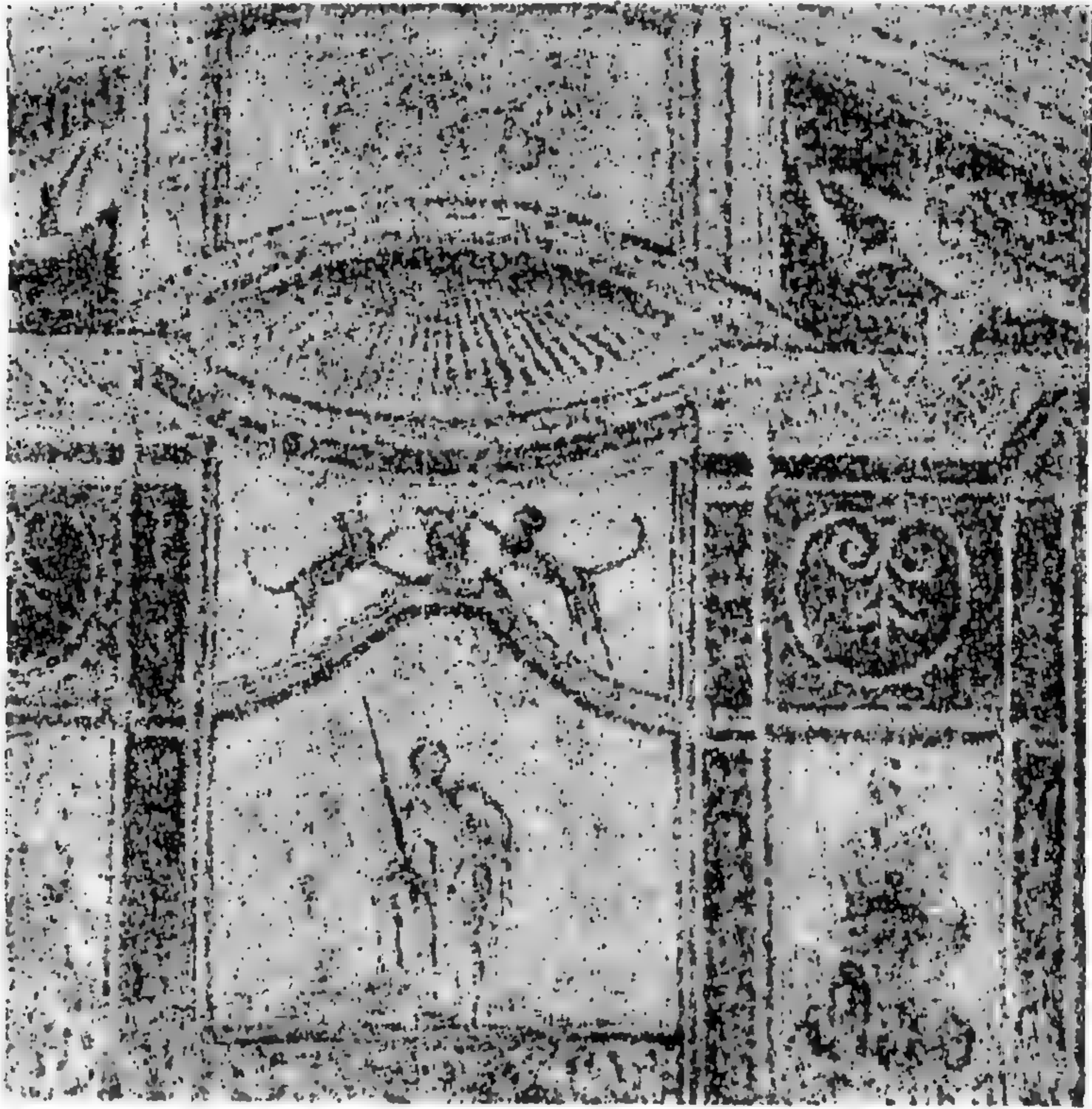
شكل ٩٣

(٥) تغطية الجدران التي بنيت بالمونة أما
بالرخام الملون أو الجبس المزخرفين أو بالفسيفساء
كشكل رقم ٩٥



شكل ٩٥

(٦) النقش بالألوان على الجدران المغطاة حديثاً بالجبس وفي بعض الأحيان تتمشى الألوان جنباً إلى جنب مع النقوش البارزة المصنوعة من الجبس أو الرخام البارز المحفور كشكل رقم ٩٦ الذي يبين نقشا ملونا ، وحفرا بارزا من قبر أنيسلي بروما



شكل ٩٦

يستنتج مما تقدم أن الرومانيين أخذوا كثيراً من فنونهم وزخارفهم عن الاغريق ، وفنونهم بحاجة إلى الكمال والبساطة والاتقان في عمل النماذج النهائية (وتشطيبها) فينقصها كثيراً من المميزات التي سمت بالفن الاغريقي إلى أسمى الدرجات

مقارنه بين التفاصيل المعمارية الاغريقية والرومانية

الكرانيش الاغريقية

توقف تصميم الاغريق على جمال الحد الخارجى للكرانيش التى تكاد تكون مخروطية القطاع الجانبى مزخرفة فى الغالب بزخارف بلغت من رقة الحفر فيها أنها لا تؤثر فى جمال الشكل العمومى بل تزيده جمالا ، ولا تؤثر فى مظهره العام . وكانت كلها من الرخام الأبيض الجميل ، حادة القطع (راجع رسومات الطرز)

وأما نواة الكرنيشة فقد قدت فى جميع عمق الرفرف وأما الكوابيل فكانت دائما أفقية إلا على جانبى الباب فكانت رأسية فقط .

الكرانيش الرومانية

توقف تصميم الرومان على الاكثار من الحفر خلاف الاغريق وكانت قطاعات الحلايا أجزاء من دوائر حقيقية ، وحل حب التظاهر بالثراء محل الرقة والبساطة ، وقد غطيت جميع أجزاء الرفرف بالزخارف المنقوشة الملونة التى خلت من الرقة ، ويرجع ذلك إلى استعمال المواد الرخيصة فى بعض الأحيان كالأحجار الرملية (راجع رسومات الطرز)

وينتهى نواة الكرنيش بسنة بأسفلها وقد استعملت الكوابيل رأسية ، وكذلك استعملت فى مفتاح العقد وغيرها من المناسبات رأسية الوضع أيضا

الزخارف الاغريقية

لم يخلق بعد من يستطيع منافسة الاغريق فى صناعة التماثيل الفردية (راجع شكلى ٦٨ ، ٦٩) أو التى أنشئت جماعات (راجع شكل ٨٢) أو تلك التى

ابتدعت لتزيين العماثر المختلفة كما كان الحال في تماثيل فرنتون وافريز البارثنون والرأى الراجح أن بعض أجزاء المباني لون بعناية برخام أو اسمنت مسحوق ملون أضافت جمالا فريدا لذلك المعبد ، وقد استخدم بولييجنوتاس وغيره من عظماء الفنانين في عمل النقوش في العهد الهيلاني . وأما النقوش الحائطية فكانت في مبدئها تشابه نقوش الأواني ، وأما في الأيام الأخيرة فقد كانت محلية تختلف باختلاف البيئة التي ازدهرت فيها لكنها كانت فخمة جميلة على وجه عام وقد استعمل الاغريق الانثيمون منقحة في أحوال عدة (راجع مجموعة ٧٥)

والظاهرة الملموسة في الفن الاغريقي على العموم هي البساطة المتناهية ، وانا لا ندرى أتعمدوا ذلك أم جاء لهم عفوا

واستعملوا الرخام الرائق ذا التجذيع الصافي الخفيف الذي قد ليظهر جماله رسوخ قدمهم في الفن . وقدرتهم على انتقاء أنسب المواد ، وسواء اشتغل الاغريق في بناء معبد لهم ، أو نحت تمثال هرemis مثلا فقد كان مدار عملهم حول الجمال المطلق المجرد من كل زينة تضاف بقصد زيادة التحلية

ولقد كانت الزخرفة الاغريقية متناهية في بساطتها سواء كانت الزخرفة معمارية أو غير معمارية ، وقد استعملت ورقة الاكنثس وحلزون الاكنثس بكثرة ، والورقة التي اشتقت منها هذه الزخرفة نبتت شجيراتها في جنوبي أوروبا وهي ذات نوعين لاوراق أحدهما حلقات ضيقة مدببة الاطراف قطاعها كرقم ٧ وبها ثقب غائرة حالكة الظل ، وتلك هي التي فضلها الاغريق ، وأما الأخرى التي أحبها الرومان فأطرافها عريضة بها استدارة مسطحة القطاع ، وقد استعملت الاغريقية أساسيا في العمود الكورني والتاج الذي يعلو قبر سقراط والحلزون الكورني الذي يستعمل عادة في الافاريز أيضا وحافته حادة القطاع ،

وقد أحب الاغريق أيضا زهرة الانثيمون وكثيرا ما استعملت في النقوش المختلفة التي تتوج الاكتاف والمحاكيات .

ونستطيع تقسيم صنع التماثيل إلى قسمين أساسيين :

(١) منها ما هو معمارى حفر للفرنطونات وقطاع هذا النوع مجسم كامل

القطاع (راجع شكل رقم ٧٠)

(ب) تماثيل محفورة حفرًا خفيفًا كذلك التي استعملت في أفريز البارثنون

(راجع شكل رقم ٧١) والتماثيل المستقلة كتماثيل الآلهة (كشكل ٦٨ ، ٦٩)

وقد لونت بعض أجزاء واجهات المباني ونرى أن الأجر أو الحجر أو بعض

أجزاء الرخام لونت بطبقة جميلة من سمّنت ناعم ملون وعلى الأخص المعابد الدورية ثم صقلت كأنها مرآة تعكس الصور كما قال قزوفيس .

وبالجملة فقد وصل الفن الاغريقى حدود السكام وذلك لميل فنانيهم إلى

البساطة ولا غرو فقد خلق الاغريق فنانون مطبوعون محبون للجمال المطلق

الزخرفة الرومانية

تحقق الرومان من تفوق الاغريق في الفن وقنعوا لذلك باستخدامهم وأمروا

بنقل فنهم القديم بعد تحويره نوعا ما إلى ديارهم

وفي فجر المدينة استعملت الفسيفساء لتغطية سطح القبور والأرضيات

(راجع شكل ٩٥) وكثيراً ما كان فضا في مظهره وكان لاستعمال الرخام المستعار

على السطح أثر عظيم في تجميل المباني فقد عرف الرومان مزيتة الكبرى إبان حكم أغسطس .

وكثيراً ما استعملت حلايا في الأفريز مشتقة من رأس الثور على مسافات

بينها زخارف من أوراق الشجر وزهره وقد اشتقت هذه البدعة من جهاجم الثيران

التي صرعت وسلخت في ساحات المصارعة وعلقت فوق الهيكل المقدس وربطت
بباقات الزهر (راجع شكل ٩٤)

في عهد أغسطس استعمل الرخام ونوع من سميت الرخام المسحوق الملون
لتغطية الحيطان أو الأعمدة الحجرية أو لتهيئة أرضية جميلة ملساء للنقوش التي
أحبها الرومان وبالأخص في مدينة بومباي .

وكانت للنقوش الحيطية في الحمامات الرومانية أثر بعيد إبان عهد النهضة
الأوروبية في أحد أطوارها وقد استعمل حلزون الا كمنش بكثرة حتى صار علما
من أعلام الزخرفة الرومانية (راجع شكل ٩٢) ولا يكاد يقنع الرومان بشيء
من ضبط النفس في استعمال الزخرفة وقد بلغ من حبهم في الفخامة والتظاهر بالعظمة
أن غطيت جميع حيطان المباني التذكارية العامة بالزخرفة . وقد كان المواد
المستعملة أثرها في ذلك ولا جدال فقد استعملت الخرسانة وكذلك الحجر الجيري
كلاهما في حاجة ماسة إلى تغطية سطحها الخشن المظهر واستدعيت لذلك الزخارف
المختلفة وأتم الرومان بها فخامة مبانيهم .

اتسمت الفنون الرومانية بما تتركه في النفس من أثر قوي فخم يشعر بسطوة
الحاكم ولا غرو فقد ولد الرومان حكما وكان فنيهم لهذا نتاج حبهم للعنف
والقوة والفخامة .

الفن البومباى

كانت مدينة بومباى وهيركيولم وستايا من المدن الرومانية فى خلال القرن الأول من الميلاد عرضة لثوارت الزلازل فى سنة ٦٣ ميلادية دمرت الزلازل المدن المذكورة . ولم تكديد الاصلاح والتعمير تعمل فى انهاضها وتقيم ما تهدم من مبانيها حتى دهمها بركان 'فيزوف' بشورانه فى سنة ٧٩ ميلادية فذك المدن ودمر العماثر ودفن كثيرا من التحف والكنوز الفنية فى جوف الأرض وبقيت هذه الآثار وديعة فى مخابئها حتى كانت أوائل القرن الثامن عشر حيث كشف لنا علماء الآثار عن مدينة هيركيولم فى سنة ١٧٠٩ ميلادية ومدينة بومباى فى سنة ١٧٤٨ وفى هاتين المدينتين عثروا على آثار فنية ثمينة نقل الشئ الكثير إلى متحف نابولى .

ومما لا شك فيه أن فنون بومباى الزخرفية هى إحدى مظاهر الزخرفة الرومانية وحقة من حقبة المحلية فتختلف عن فن العاصمة الرومانية فى بعض نواحيه وتشابهه فى نواح أخرى فهو فن محلى منسق التفاصيل والكتل فيه مسحة أغريقية ورقة تمت فى لطفها إلى رقة أهالى الجنوب التى تسرى فى عروق أهالى جنوب إيطاليا لكن قنهم حوى تفاصيل قنعت هذا الفن الاتراسكى المولد

وترجع أهمية الفن فى بومباى إلى مظهره المدهش الذى يبدو عليه الآن بعد أن تعاقبت عليه هذه الدهور الطوال رغم دفنه عند هياج بركان فيزوف عام ٧٩ ميلادية وتدمير المدينة بأجمعها

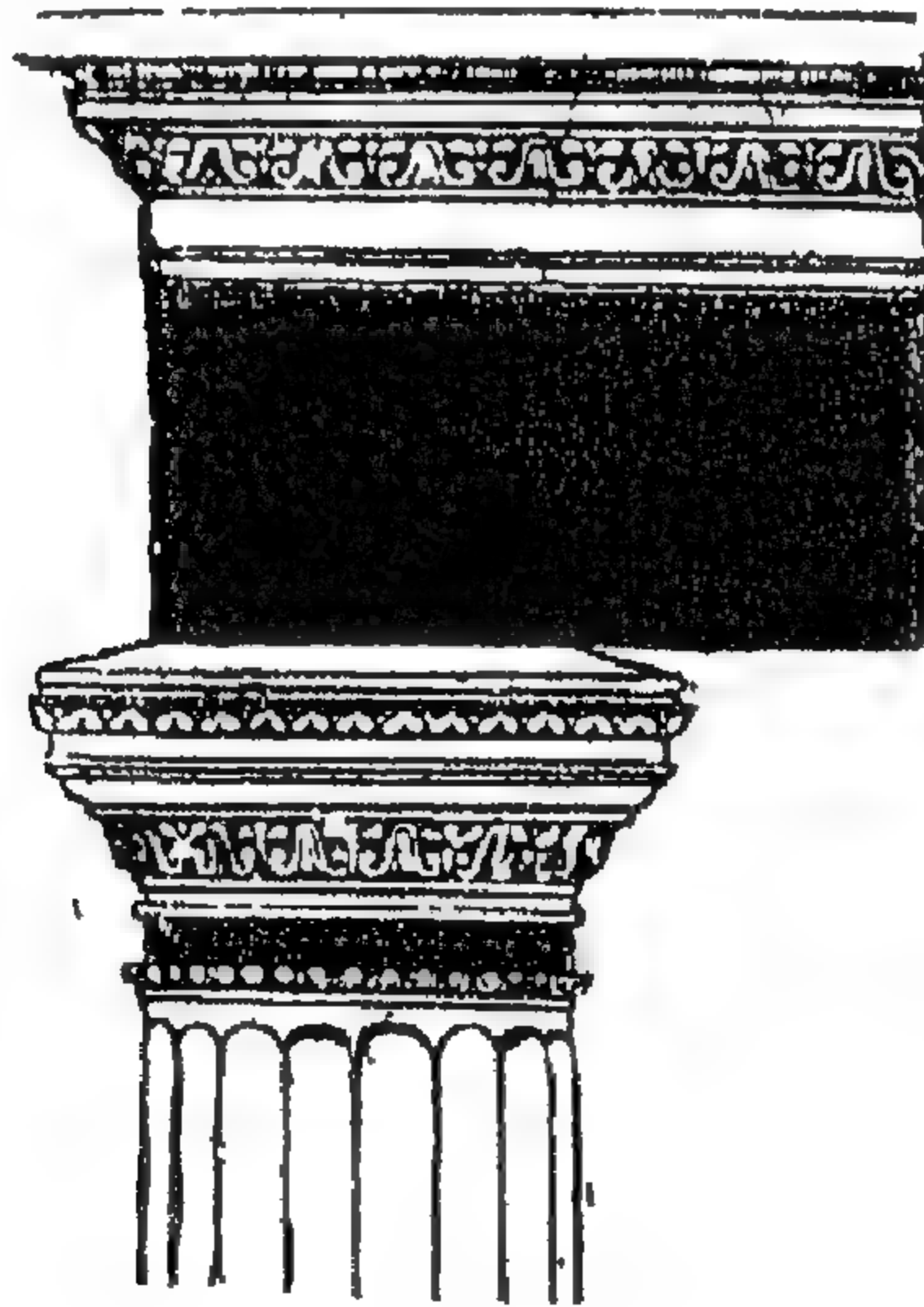
هذا وقد كشفت لنا حفريات مدينة بومباى عن طابع من حياة المقاطعات الجنوبية التى عاشت فى القرن الأول . ويجب أن نذكر كلما ذكرنا مدينة بومباى

أن القصور والحمامات والمعابد التي بنيت حديثاً إنما أنشئت لتحل محل سابقاتها التي دمرت من قبل فبنى المهندسون جميع المباني قليلة الارتفاع إتقاء لخطر الزلازل فاختلقت في ذلك عن المباني الرومانية التذكارية الشاهقة . فهذا الفن في الحقيقة صورة صادقة من الفن الذي سبق العهد الامبراطوري الفخم مع ما فيه من خلاف في الذوق أكثر مما يتوقع النقاد

وتتسم زخرفة هذا العهد على العموم بما يبدو فيها من حرية الفكر وخفة الروح والدقة في التفاصيل التي توحى بأشغال الاغريق في العهد الهيلاني

التفاصيل المعمارية

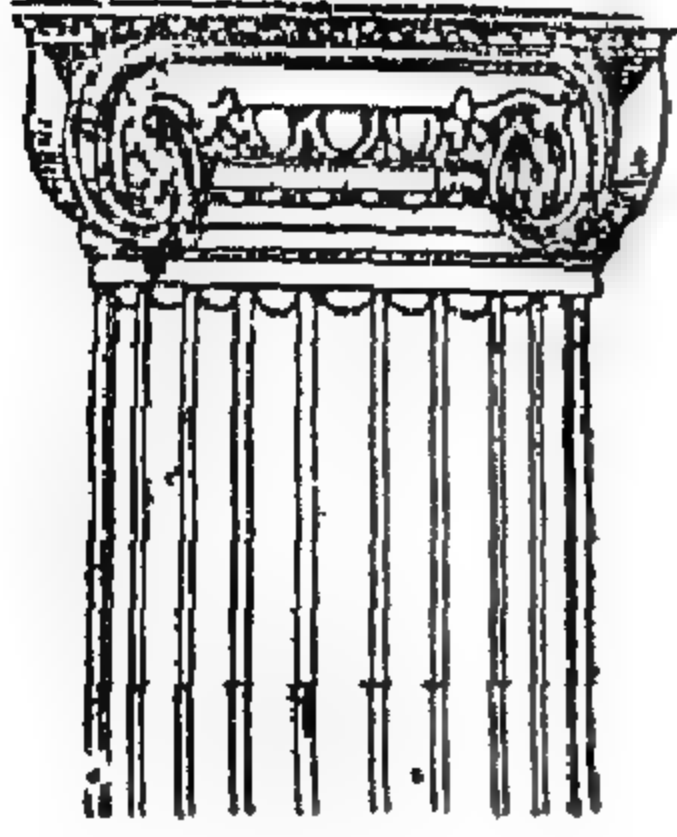
بنيت الطرز المعمارية بتصرف وحرية عظيمين وكثيرا ما كان الطوب الاحمر أو اللبش أو الحجر قوام مبانيهم ثم غطى بعد ذلك بالجص فكان في الطراز الدوريكي مسحته الاغريقية أقرب من صلته بالرومان كما هو مبين بشكل رقم ٩٧



شكل ٩٧

هو يبين العمود الدوري مأخوذاً من بيت شاعر المأساة في بومباي

وأما الطراز الايوني فكان تاج عموده مزدوج البكرة كثير البروز مبينا
بشكل رقم ٩٨ وقد طرأ على عدد أوراق التاج الكورنثي وتفاصيله تغيير يذكر



شكل ٩٨

كذلك ولم يكن للعمود الدورى قاعدة ما
واستعمل بعض الأعمدة بدون كراسى مع
اختلاف فى تفاصيل الكرانيش كذلك وكثيرا ما
عمد المعمار فى ذلك الوقت لملأ أسفل خشخان
الأعمدة بالحص الملون حتى لا يتطرق العطب

إلى حافات الخشخان بسرعة لأنها من الجص والجص لين سهل الكسر
وقد أدى استعمال الجص إلى تلوينه بألوان بديعة عديدة عجيبة هادئة المظهر



شكل ٩٩

حتى التيجان فقد لونت وحفرت وشكلت بمختلف
الاشكال والزينات وشكل رقم ٩٩ يبين تاجا
لكتف ملون مأخوذ من أحد منازل بومباى .

النقوش الحائطية وهى أهم علامات فن بومباى

يعتبر نقش بومباى أعلا درجات النقش الرومانى سواء فى ذلك ما صنع من
الجص أو المرمر الملون المستعمل فى تركيب العمارات الأساسى أو ما صنع لخرقتها
والأمر المدهش فى حياة هذه المدينة أنها بنيت للمرة الثانية بعد تدميرها بستة
عشر سنة ونقشت نقشا شيقا وما تزال بعض آثارها يشهد بتلك الأعجوبة . وقد
نقل كثير من النقوش إلى المتحف الملكى بنابولى وأن ما بقى فى مكانه الأثرى
لعجيب ظريف فى مادته وجماله

ونرى فى المدة الأولى من صور هذا العهد تأثير الفن الاتراسكى فقد قسمت

الجدر الى حشو بسيط الأوضاع والعدد وكثيراً ما لونت بألوان تحاكي أنواع الرخام الايطالى المختلف وفى المدة الثانية تجلى التأثير الاغريقى الذى يرجع استقدامه إلى هذه الديار عام ٨٠ ق . م ويميز هذا الاسلوب استخدام نقوش نقلت عن الأصول الاغريقية كشكلى رقم ١٠٠ و ١٠١ وكلاهما يبين زخرفة مأخوذة عن الانثيمون الاغريقية أو نقوشا



شكل ١٠١

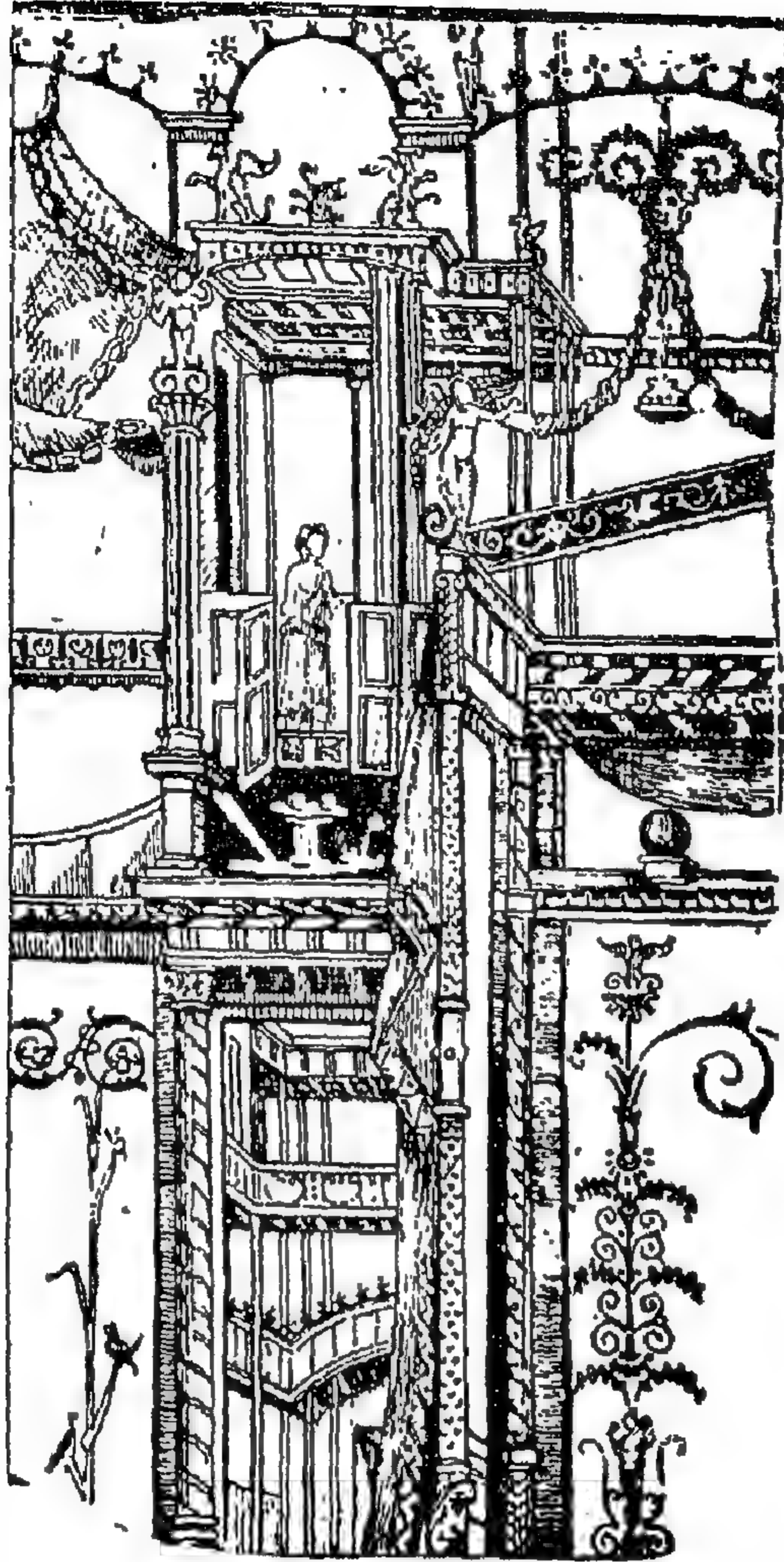


شكل ١٠٠

لصور توضح بعض الأفاصيل الاغريقية الخرافية التى استعملت معها الزخارف المعمارية البسيطة المكونة من الأعمدة بكرانديشها وقواعدها وهذه العمدة تفصل الحشاوى المختلفة بعضها عن بعض وتمتد بطولها .

وأهم الطرز هو ما يلى هذين العهدين وهو فن بومباى الأصلى ويتجلى فى نقوش المنازل التى بنيت بعد الزلزال المشهور ويتسم باستعمال التفاصيل المعمارية الخيالية التى رسمت من احدى نواحي المنظور الهندسى الاصطلاحي وبه عمدة رفيعة مذهبة وجمال تخيل وفرانطونات خفيفة الظلال وبهذه التفاصيل طنف شيقة المظهر كشكل رقم ١٠٢ وقد يكون بأعلاها مناظر تمثل السحب الصافية وبداخل هذه التفاصيل المعمارية صور بعضها قصصى كبير الحجم وبعضها بسيط الموضوع وفى الوسط رسومات تمثل آلهة البحر وأطيافه .

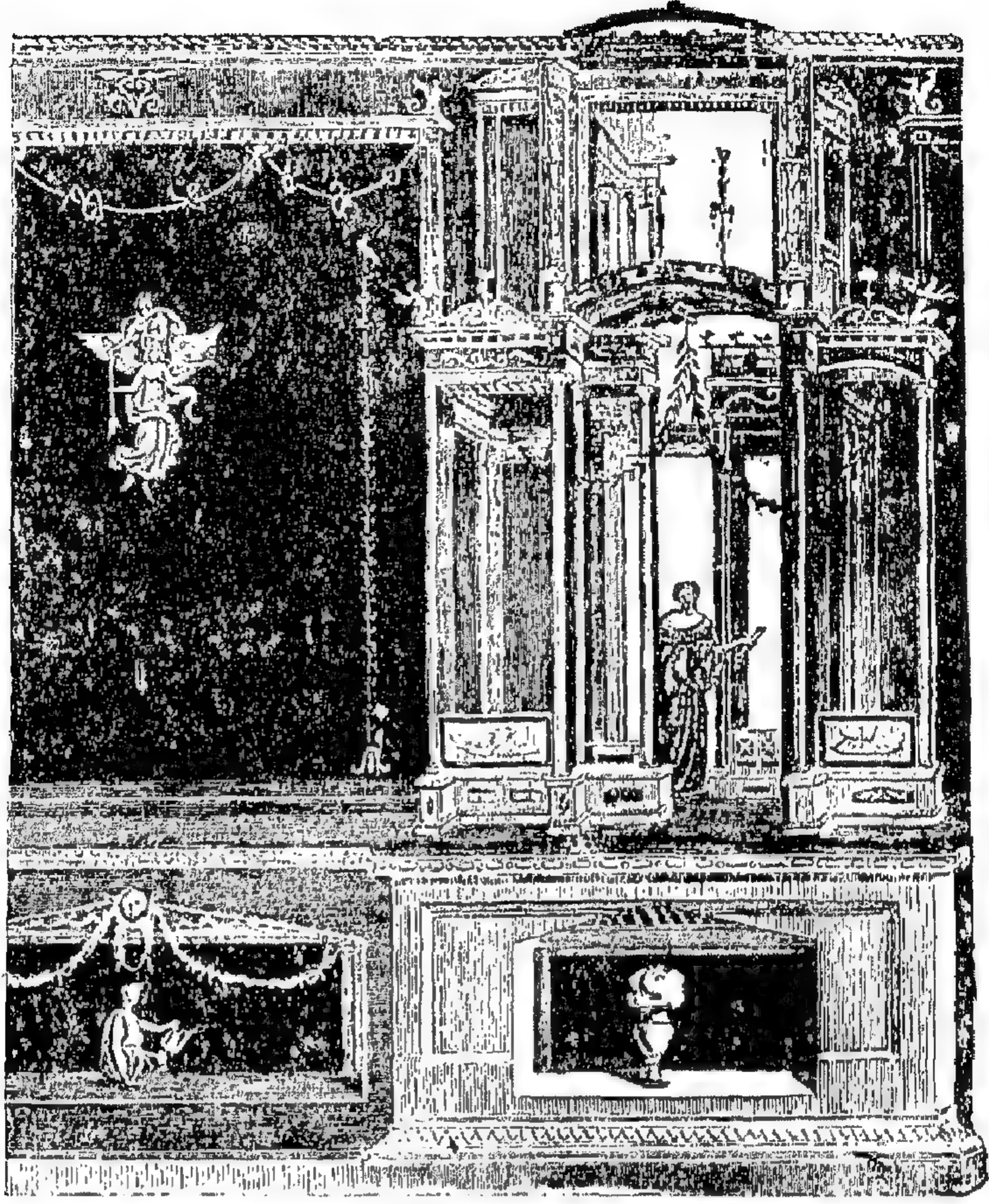
ثم يلى هذه الطرز أسلوبا هو أشبه بالاحلام فى طريقة تنميته وزخرفته وانسجام تلوينه كشكل رقم ١٠٣ ، والزخارف على حداثها متنوعة الاشكال رشيقة



شكل ١٠٢

القوام معتدلة النمو تختلف ألوانها في الشدة بين الأحمر والفضي والأسود وكلها تدل على المهارة الفنية النادرة المثال التي ليس وراءها زيادة لمستزيد في جمال زخرفة المباني كشكلي رقم ١٠٤ و ١٠٥

والمرجح أن طريقة الدهان في معظم النقوش كانت على البياض فيلون أولاً ثم تمر ريشة المصور عليه بعد ذلك كي يهيء قوامه النهائي . واستعمل الشمع الملون في حالات غير السالفة والشمع قابل للالوان عند تدفئته على لوحة ألوان معدنية ثم يدهن بريشة دافئة على الحوائط .



شكل ١٠٣

الفسيفساء :

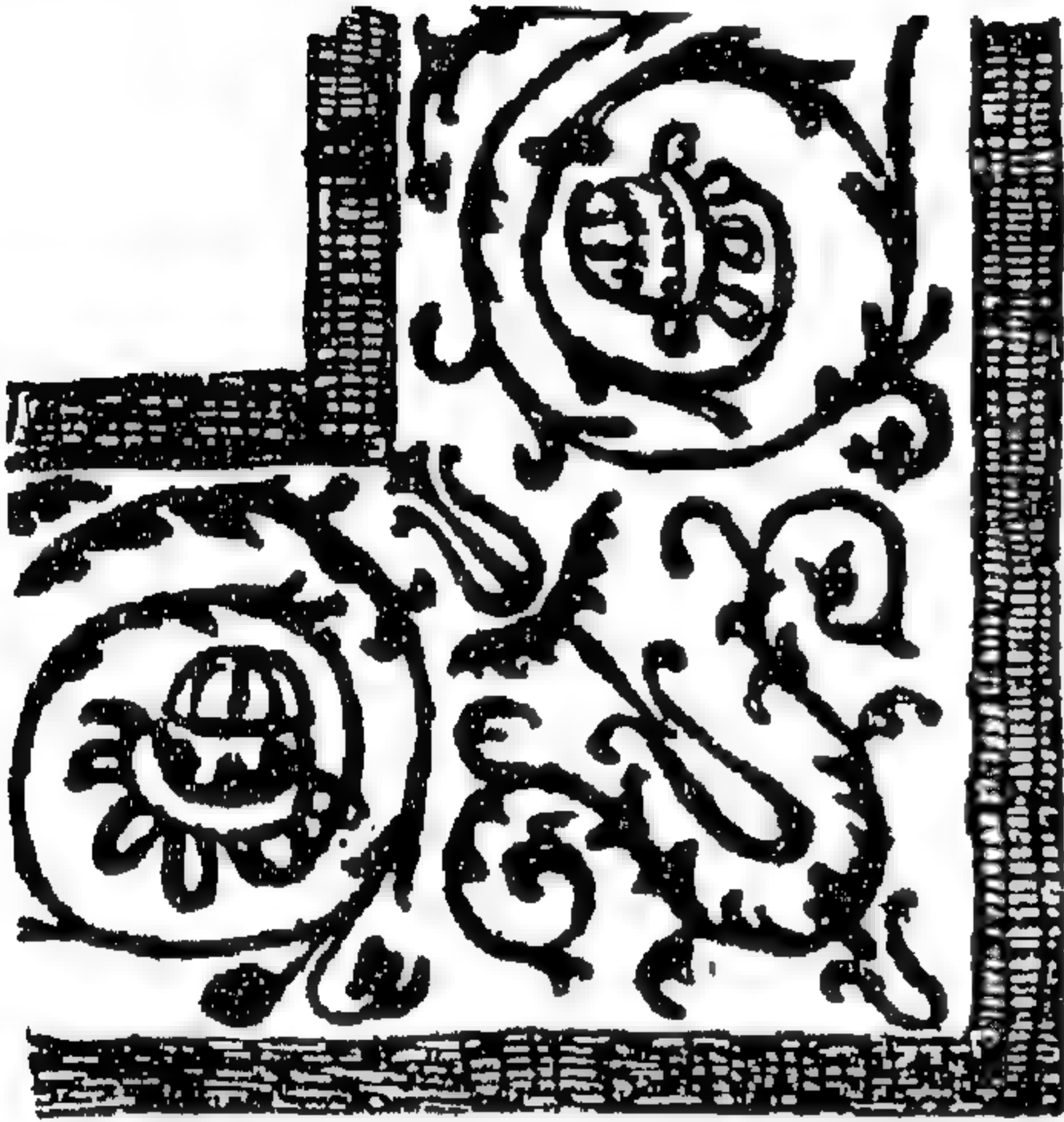
للفسيفساء في بومباي شهرة عظيمة صنعت رسومها من الرخام أو الاحجار
أو القرميد المقطع قطعاً صغيرة ثم رصت بعناية بعضها بجانب البعض وقد نقشت
أحافه بزخارف متنوعة التصميم حول كل بلاطة وتوسطها صرة ظريفة أو تصميم
هندسي مشتبك الاغصان وحوله نقش يشبه السلسلة المتعانقة الأجزاء كشكل
رقم ١٠٦ الذي يبين كنارا صنع من الفسيفساء في ذلك العهد .
واستعملت الفسيفساء في أشغال الحيطان بكثرة مع النقوش الجصية كما



شكل ١٠٥



شكل ١٠٤



شكل ١٠٦

استخدم الفسيفساء لتزيين العروش الامبراطورية واستعمل في أرضية النافورات
ولون بالازرق اللازوردى والاخضر السندسى والاحمر الوردى واستعمل معه
الزجاج الشفاف الملون المصقوق فوق صفائح الذهب الوهاج والاصداق الجميلة
التي صفت وشفف الماء عن جمالها جميعا .

الفن البيزنطى

مقدمة تاريخية :

روما عاصمة إيطاليا وتقع على نهر التيبر وكانت لها شهرة حربية عظيمة فى العصور القديمة يدلنا على ذلك أن سكانها تمكنوا من إخضاع بقية المدن الإيطالية طرا وبذلك أصبحت سيده لشبه الجزيرة هذه

وما لبث الرومان أن طمحوا إلى الاستعمار والفتح فوققوا فى ذلك توفيقاً عظيماً يرجع إلى مهارتهم الحربية ومقدرة قوادهم الذين من بينهم يوليوس قيصر فتمكنوا من توسيع أملاكهم شرقاً وغرباً فغزوا أسبانيا وبلاد الغال (فرنسا) وشبه جزيرة البلقان وآسيا الصغرى (الأناضول) والشام ومصر وأدركوا الجزر البريطانية .

كان يحكم كل هذه الممتلكات حاكم يلقب بالامبراطور مقره روما ثم انقسمت هذه الممتلكات قسمين : —

الدولة الرومانية الغربية :

وتشمل على إيطاليا والأملاك الواقعة غرب إيطاليا

الدولة الرومانية الشرقية :

وتشمل الأملاك الشرقية من بلاد اليونان وشبه جزيرة البلقان وآسيا الصغرى والشام ومصر

وقد حكم الدولة الغربية امبراطور كان مقره روما . وأما امبراطور الدولة الرومانية الشرقية فكانت القسطنطينية مقر عاهلها

لبثت الامبراطورية على هذه الحالة حتى توالى عليها غارات القبائل المتوحشة

من آسيا وأواسط أوروبا مثل الهون والقوط والواندال فاكثسحوا الدولة الغربية أولاً ثم فتحوا الجزء الأكبر من الدولة الشرقية التي لم يبق منها في مبدأ القرن الحادى عشر الميلادى سوى العاصمة (القسطنطينية) ومساحة صغيرة من آسيا الصغرى وأوروبا

وقد أطلق على هذه الأملاك : الدولة البيزنطية : نسبة إلى بيزنطة اسم القسطنطينية القديم

وفى سنة ١٤٥٣ ميلادية سقطت العاصمة « القسطنطينية » فى يد الأتراك العثمانيين وعلى رأسهم ملكهم محمد الفاتح وبذا قضى على الامبراطورية الشرقية قضاء حاسماً .

آثار الفن البيزنطى

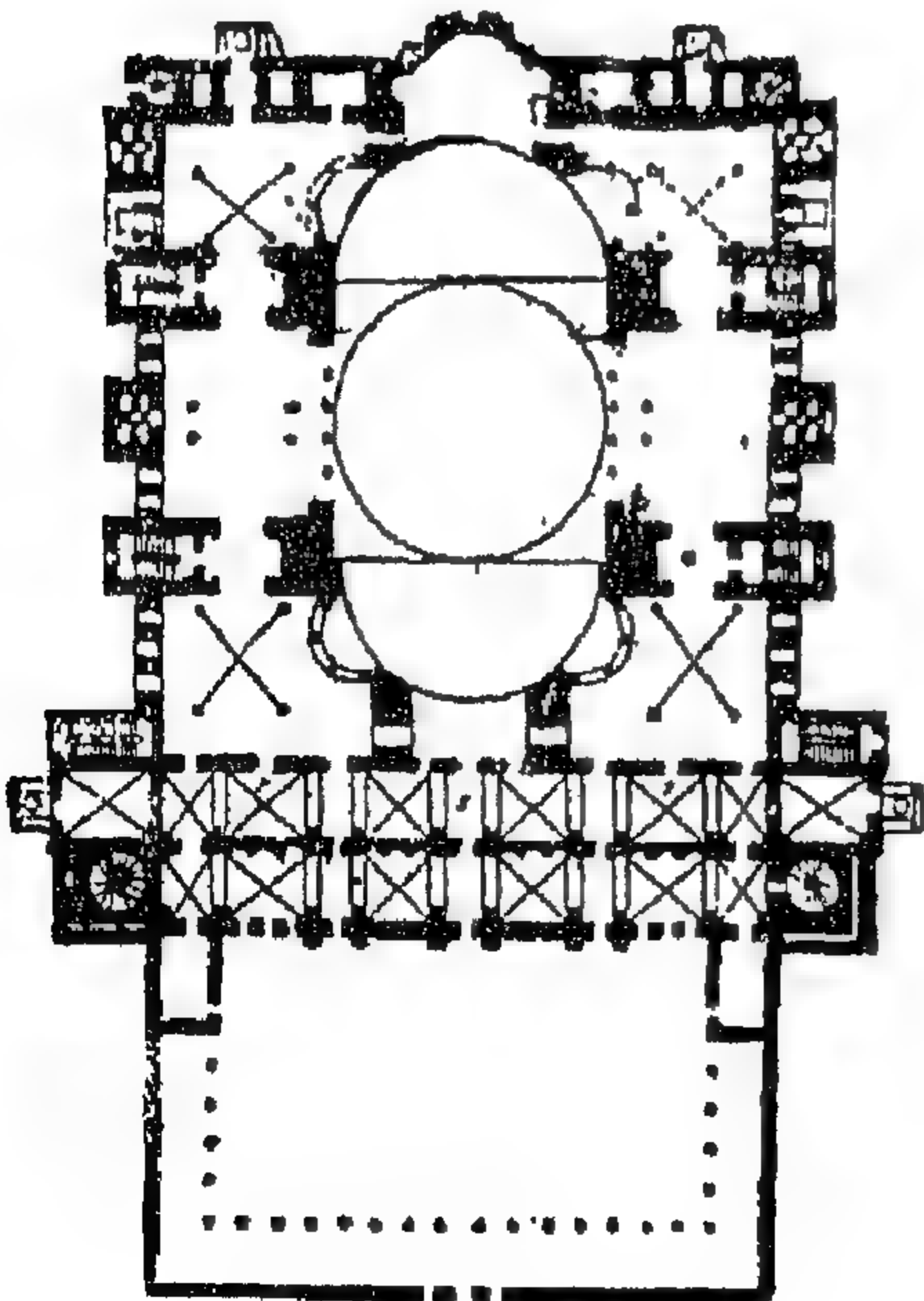
سبق القول بأن قبائل المتوحشين بدأت أولاً تناوش الامبراطورية الرومانية الغربية وكان سكان الدولة الأصليين لا يزالون متمدينين واسعوا الثراء فاستمروا فى تشييد المباني الفخمة ولا سيما الكنائس الفسيحة متبعين فى ذلك أصول فن البناء عند الرومان القدماء لكنهم مع ذلك استخدموا كثيراً من أنواع الزخرفة الشرقية لا سيما الفارسية منها ولا غرو فقد هب عليهم نسيم الحماس الدينى من الشرق لأن الشرقيين كانوا أول من آمن بالديانة الجديدة وسارعوا إلى اعتناقها رغم كره الرومان لها وتعذيب المؤمنين بها والتنكيل بهم

فمن المباني التي شيدت فى عصر الامبراطور غستينيان كنيسة سان احداها هي سانت فيتال ذات الزخرفة المختلفة الالوان والفسيفساء العجيبة وبها صورتان احداها تمثل الامبراطور غستينيان مع حاشيته الدينية والحربية مبينة بشكل رقم ١٠٧ والأخرى تمثل الامبراطوره ثيودوره مع حاشيتها وكلتا الصورتين صنعتا من الفسيفساء .



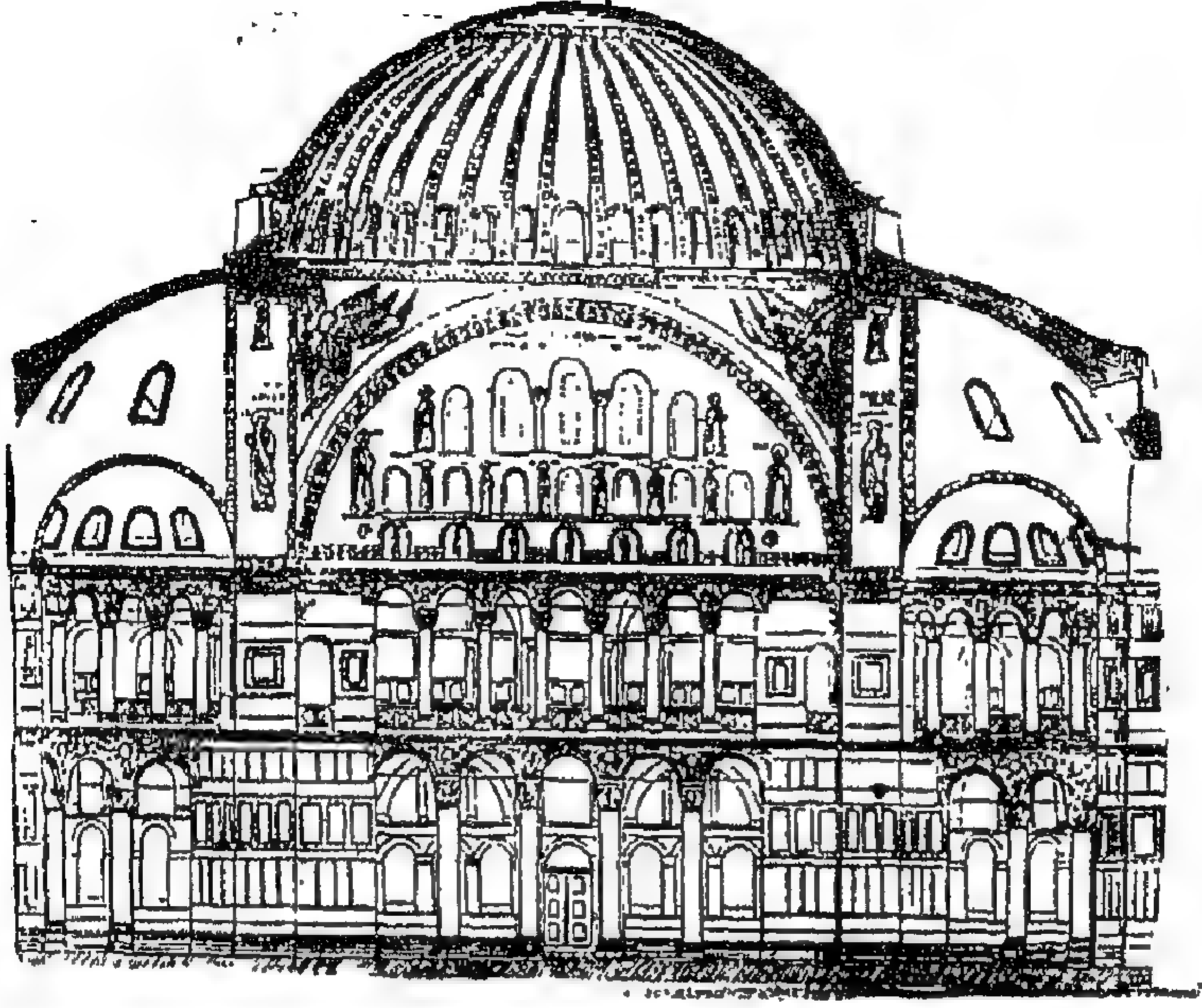
شكل ١٠٧

وأهم الكنائس التي أنشئت في ذلك العصر كنيسة القديسة صوفيا بالقسطنطينية وهي مبنية بالآجر والحجر المغلي بالرخام الملون بالألوان الجميلة المختلفة . وخط مسقطها الأفقي على شكل صليب أغريقى متساوى الأذرع تقريباً فطول أحداها ثمانون متراً والآخر خمس وسبعون وهو مبين بشكل رقم ١٠٨



شكل ١٠٨

وتقاطع الذراعين متوجاً بقبة يبلغ ارتفاعها ستين متراً تقريباً من أخص المبنى عند سطح الأرض إلى قمته يضيئونها أربعون نافذة رقت كلهما بنظام هندسى فى طبقة القبة المحمولة على أربع أقواس مبينة بشكل رقم ١٠٩ وأما الجدران التي شيدت بالآجر فقد غطيت بطبقة من الرخام الملون المنقوش وبها حفر جميل كشكلى



شكل ١٠٩

رقم ١١٠ و ١١١ وفيها فسيفساء مختلف الألوان كما في شكل ١١٢ ولا تزال

هذه الكنيسة باقية الى الآن وبعد

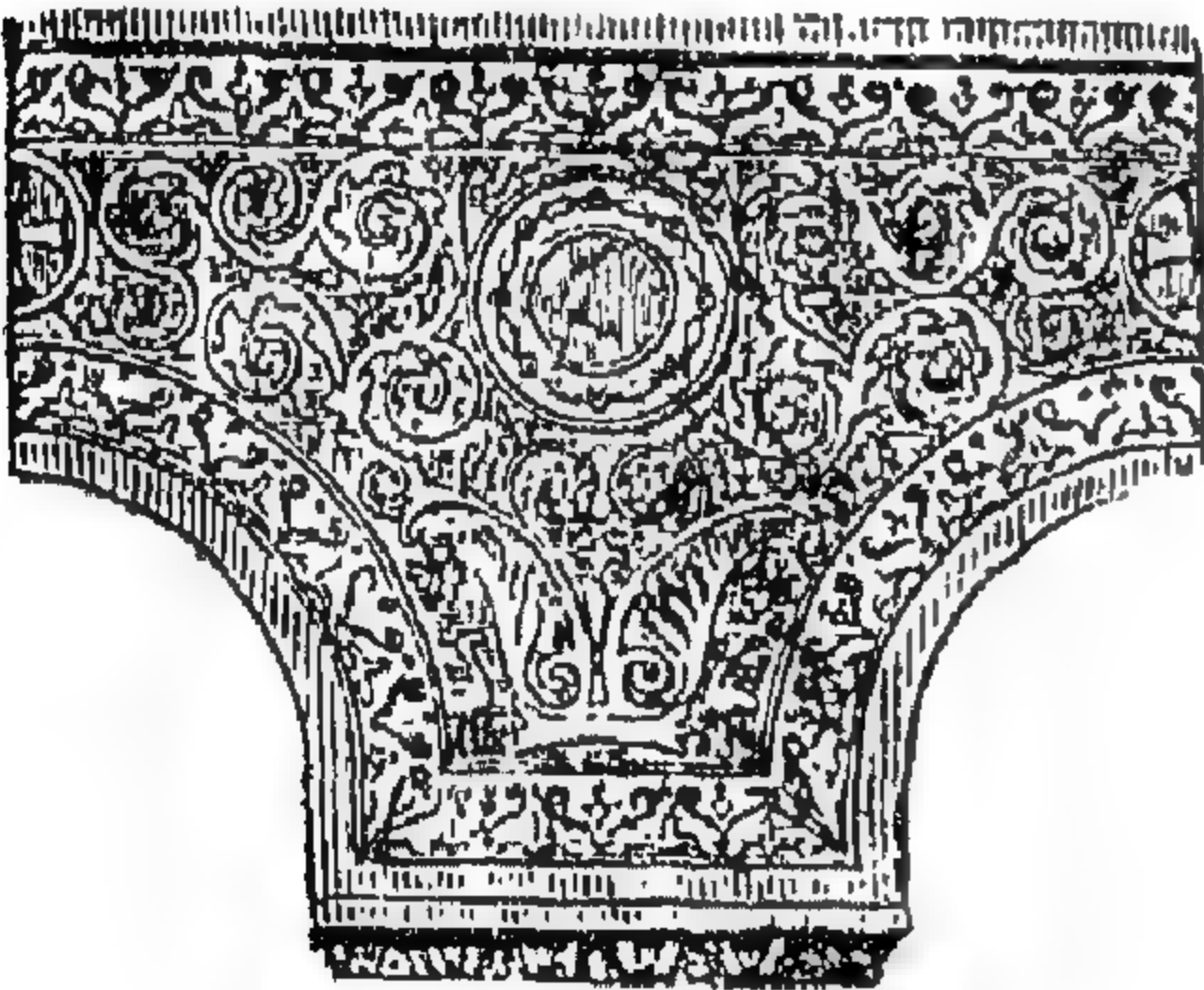
أن فتح العثمانيون القسطنطينية سنة

١٤٥٣ كما قد منحت هذه الكنيسة

الى مسجد فأضيف لها المآذن وما زال

داخل المسجد على عهد البيزنطى

القديم .



شكل ١١٠

ولقد كان لهذه الكنيسة أثرها فى بناء الكنائس فى الشرق فعند

ما اعتنق الروسيون الدين المسيحى أقاموا فى مدينة كيث بالروسيا على نهر دنيبير

كنيسة تماثل صوفيا تماما مزينة بالفسيفساء والكنيسة ما تزال باقية إلى

يومنا هذا .



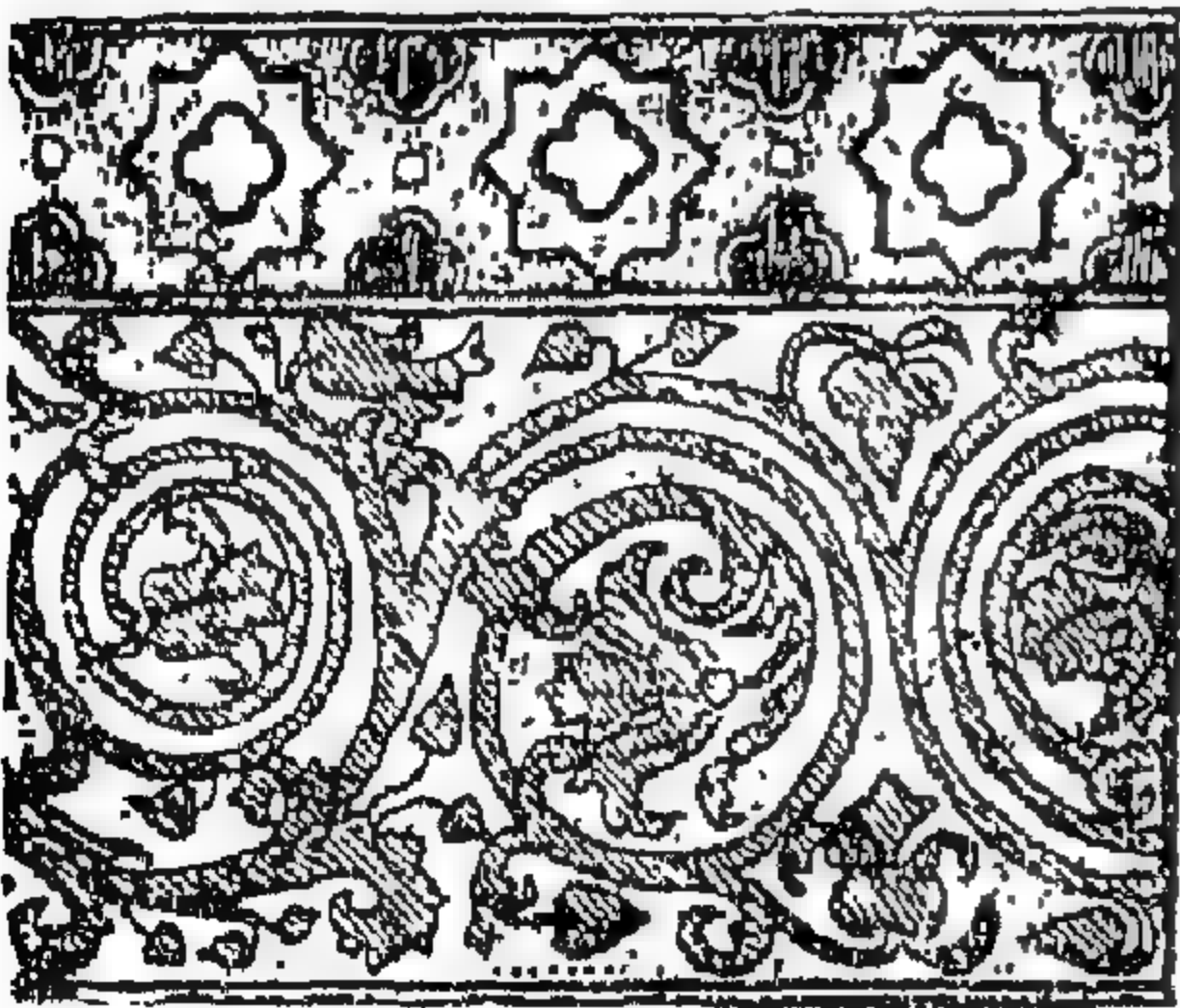
شكل ١١١

مميزات الكنائس البيزنطية

تتمتاز الكنائس البيزنطية بما يأتي :

أولاً - ان للكنيسة قبة أو أكثر غطيت جميعها بالفسيفساء المذهب الذي يتألق تحت وهج الشمس .

ثانياً - يدل مظهر البناء الخارجى على بساطة تامة لكن داخله كثير الضوء



شكل ١١٢

بديع الزخرفة فالارض مغطاة بالفسيفساء العجيب المختلف الألوان ، والاعمدة مصنوعة من الرخام الملون الثمين وتيجانها الرخامية مختلفة الاشكال أيضا وهي إما أن تكون مأخوذة عن بقايا رومانية أو صنعت خصيصا للكنيسة الجديدة .

أما الجدران فغطيت بنقوش بديعة رسم بعضها بالألوان المزوجة بالجير المذاب في الماء وهذه الرسوم تمثل عددا كبيرا من الأشخاص البارزين أو الملائكة أو القديسين أو عدداً من القسس والرهبان ونجد في هذه الحالة أن الصور كثيراً ما تكون واضحة جلية مرسومة على جزء من الجدار المذهب أما الأشخاص فوجوههم اصطلاحية جامدة ليس فيها مظهر من مظاهر الشعور النفساني خالية من معاني الحياة عيونهم واسعة ، ذلك لأن المصورين اتبعوا في رسمها قواعد ثابتة توارثها بعضها عن بعض واللوحة بما فيها من نقوش ورسوم الأشخاص هي صورة جميلة الألوان اخاذة المظهر

الحفر

أما فيما يختص بالحفر البيزنطي فلم يكن من بين الفنانين حفارون انقطعوا لعمل التماثيل وفي غضون القرن الحادي عشر انتشرت مصنوعات الحفر العاجية والفضية والذهبية وغير ذلك مما استعمل في الشرق أوفى جميع العالم المسيحي إبان ذلك الوقت مع أشغال الحفر الخفيف

أثر البيزنطيين في أوروبا

كان لهم أثر كبير في روسيا من الوجهتين الدينية والفنية وكان لهم أثر فني على أوروبا تجلى مظهره في الفن الرومانسكي بعد ذلك بفترة وجيزة .

الزخرفة البيزنطية ومميزاتها

كان لانهطاط الدولة الرومانية في القرنين الثالث والرابع الميلادي تأثير كبير على الفنون جميعها بيد أن الموجة التي أتت من الشرق مع الحماس الديني أنعشت الفن إلى حد ما وغرست بين ثناياه بذور فنون عديدة مقبلة

ولما نقل القياصرة مقر الحكومة من روما إلى بيزنطة انتقلت معها الفنون

اليونانية والرومانية الوراثةية واتحدت بفنون الفرس والشام وتكون من هذا المزيج المتنافر طرازاً حديثاً على ضوء الديانة الجديدة فانتعشت حياته واتخذ له شاراتا ورموزاً عميقة الأثر كانت علما على الفن البيزنطى فيما بعد

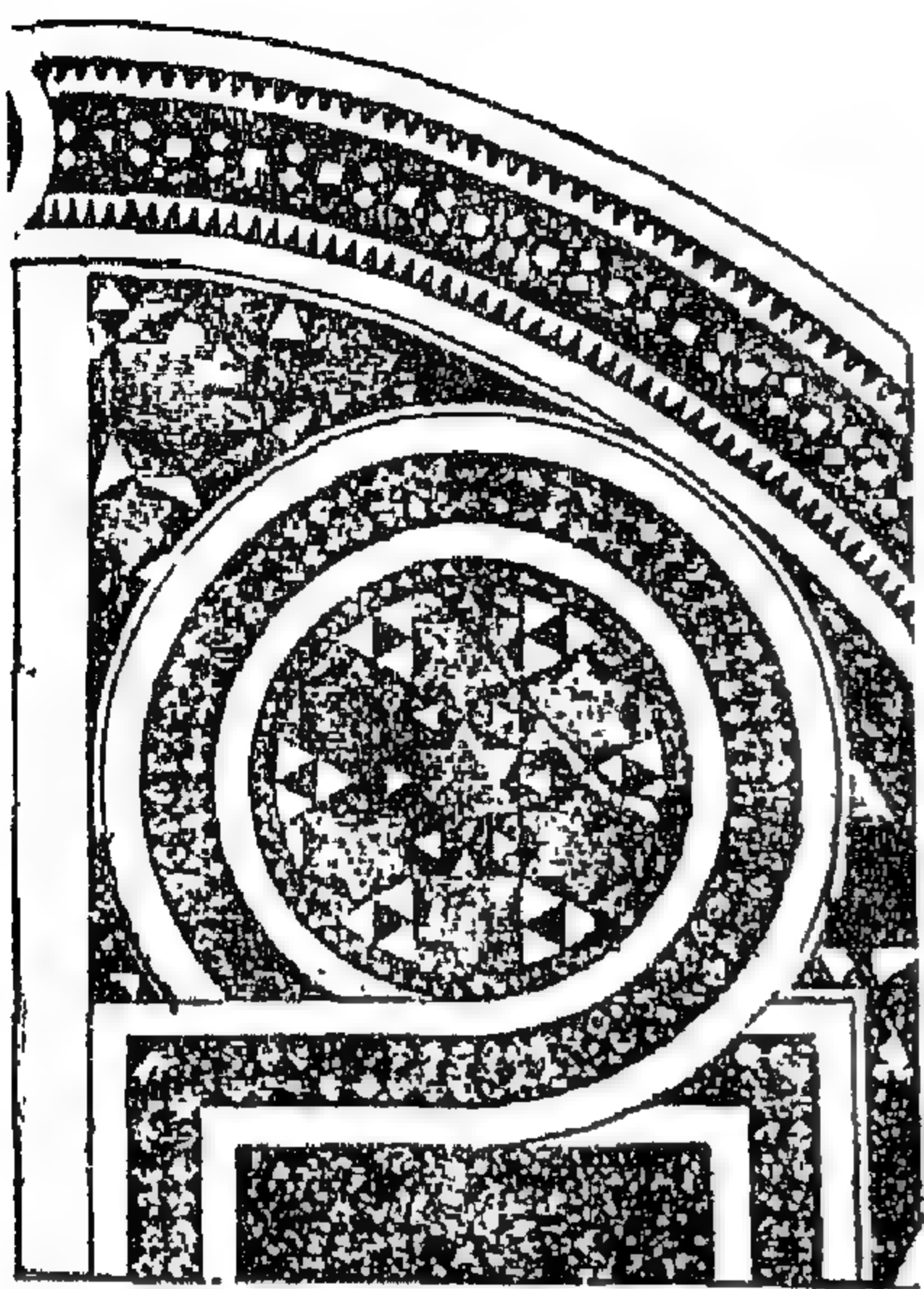
ولم يتغير الطراز فجأة لأن استمرار التقاليد الرومانية قيدت معظم المباني التى أنشأها قسطنطين غير أن الفنون الأخرى سارت فى تقدمها الطبيعى حتى أئمنت ثمارها فى بناء أيا صوفيا التى بناها أنطيموس المهندس الذى ولد فى تراليس ومعه ايسيدورس المهندس المولود فى ميلتوس إبان حكم غسطينيون من عام ٥٣٢ إلى عام ٥٣٧ ميلادية . والبناء مشهور بقبته الفخمة المحمولة على أربعة أقواس وزينت بالفسيفساء المتألقة بالألوان الزاهية الجميلة وبالبناء تفاصيل بديعة جديدة بالدرس والاعجاب (راجع أشكال ١٠٨ و ١٠٩ و ١١١ و ١١٢) .

لقد استعمل البيزنطيون أشكالا هندسية كثيرة تتكون من المربع كشكل رقم ١١٣ الذى يبين أحد الزخارف المحفورة فى كنيسة بسوريا .

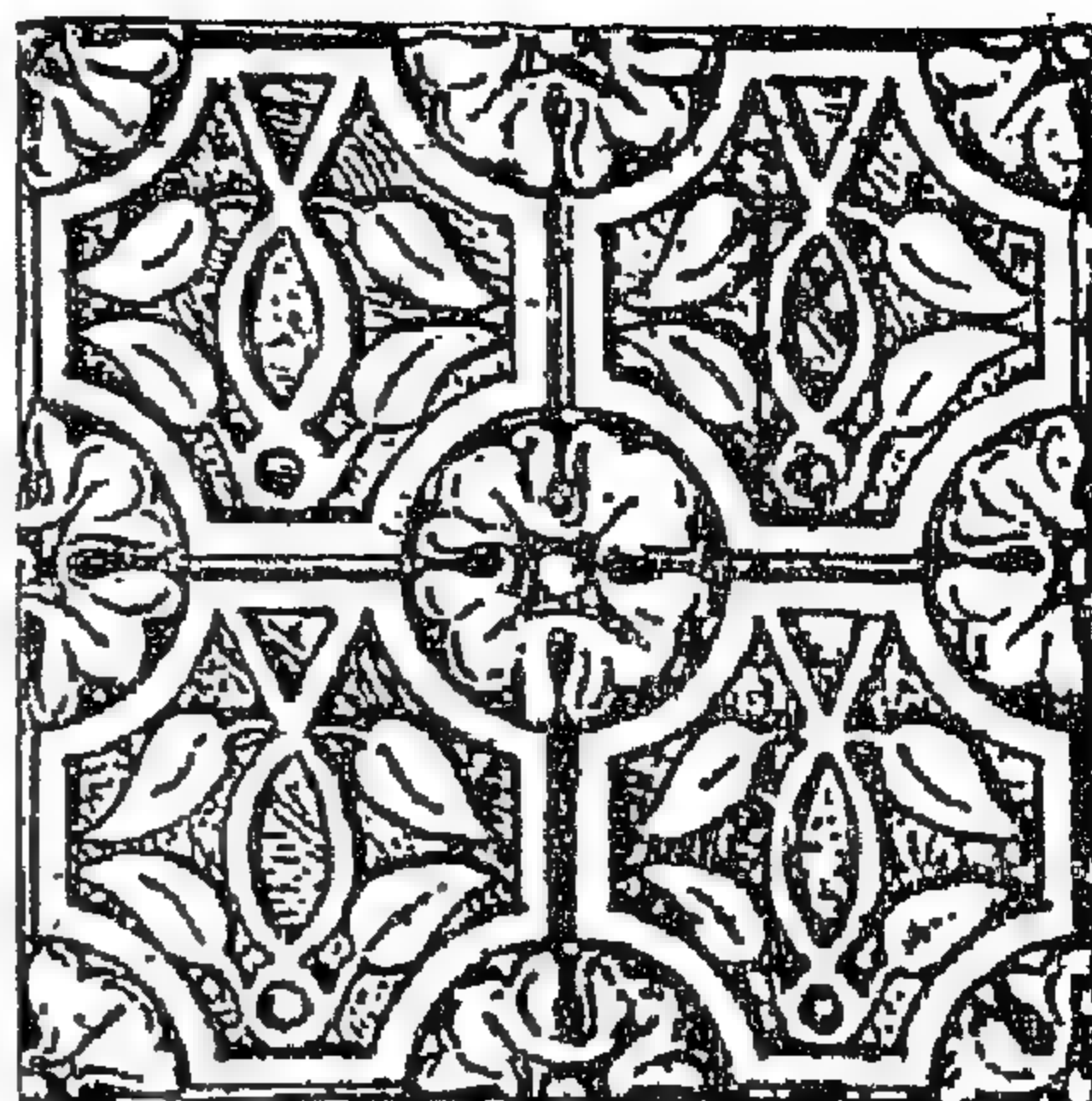
والمثلث كشكل رقم ١١٤ والدائرة ذات الصليب المزخرف كشكل رقم ١١٥ وهى من زخرفة رخام مفرغ من كنيسة القديس مرقس بالبندقية . والنجوم المسدسة والمثمثة كشكل رقم ١١٦ وهو فسيفساء من منبر فى كنيسة سان لورنزو فيورى

وعم استعمال ورقة الاكنثس ذات الحلمات المدببة كشكل رقم ١١٧ وهو يبين حفرا على المرمر الابيض الشفاف من كنيسة القديس مرقس برافينا واستعملت سائر الرموز المسيحية كاللائرة والصليب وعنقود العنب والحمامة والطاووس معا كشكل رقم ١١٨ الذى يبين حفرا على الرخام من ناروس تيودوسس فى كنيسة سانت أبولونير برافينا وغيرها .

هذا وقد استعملت النصب فى أحوال نادرة جدا وأما الايقونات فكانت



شکل ۱۱۶



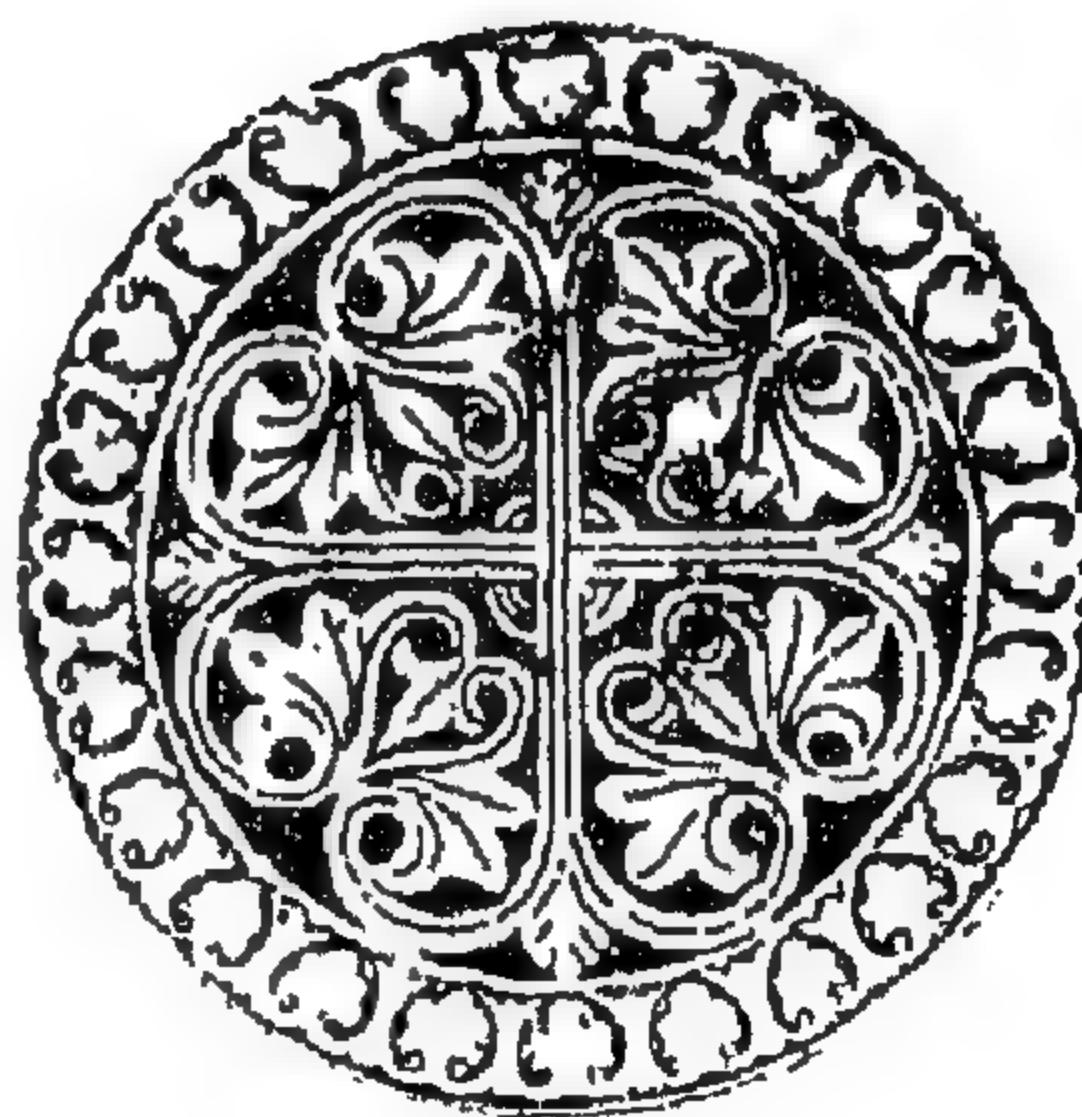
شکل ۱۱۳



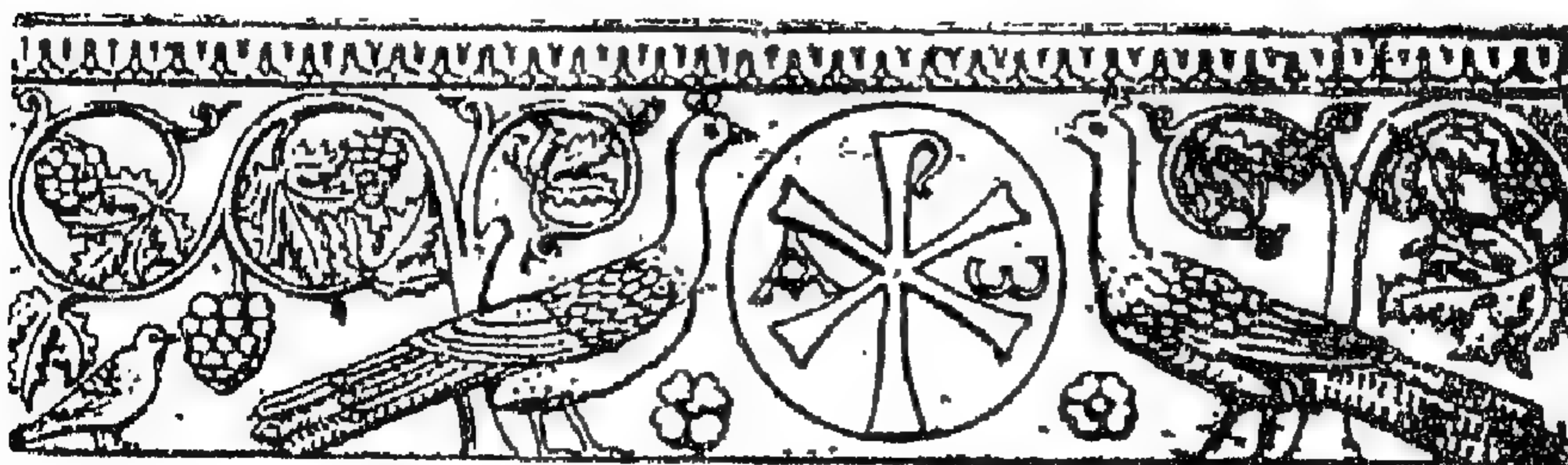
شکل ۱۱۴



شکل ۱۱۷



شکل ۱۱۵



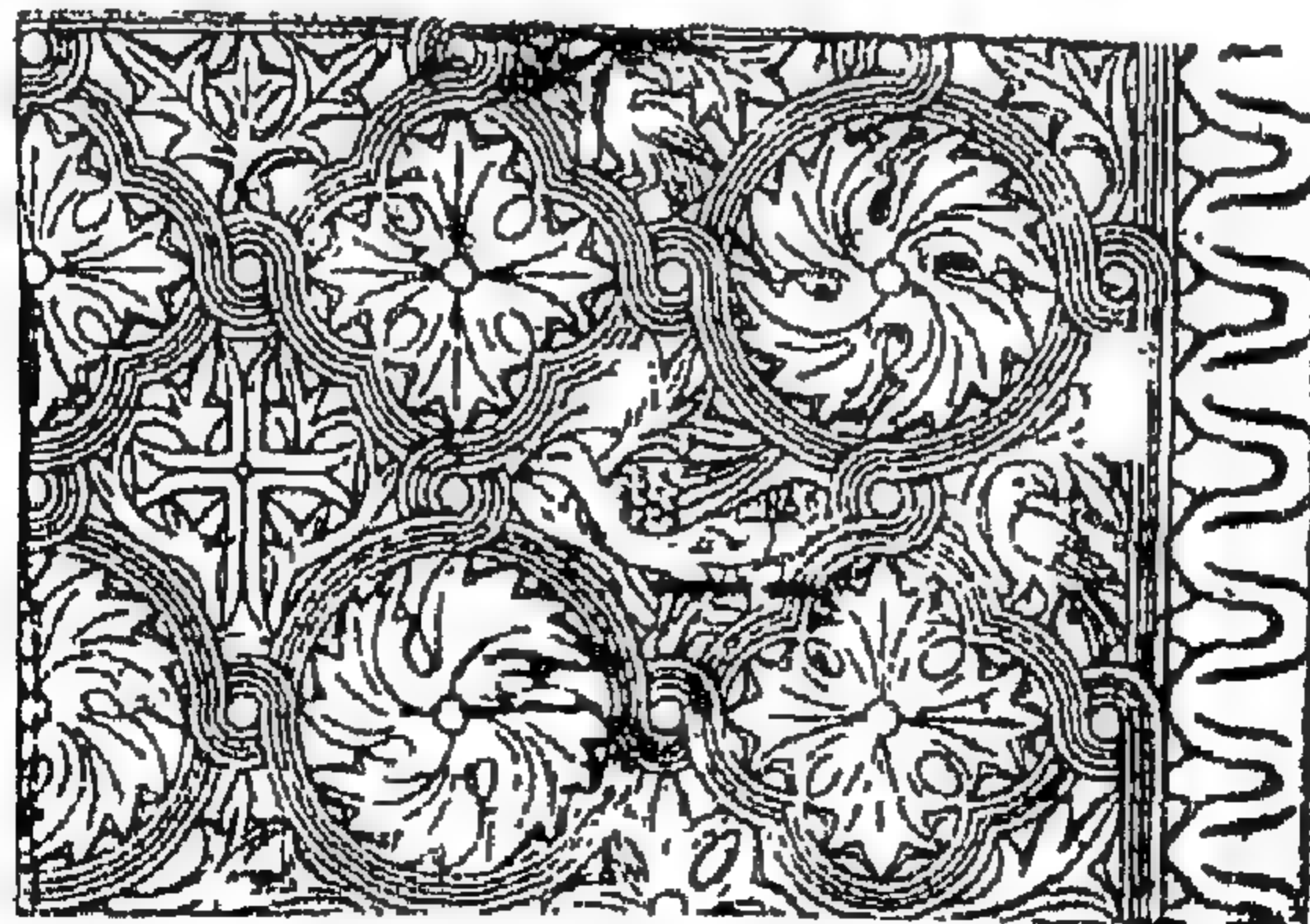
شکل ۱۱۸

صور لجماعات من القديسين أو القديسيات مصورون بعضهم مع بعض على الفسيفساء ذو الارضية وكلها تغطي أجزاء الحائط العلوى أو القباب أو نصاف القباب وكانت للفسيفساء البيزنطية من الفخامة ما يصيرها مضرب المثل الأعلى في جمال ألوانها .

وأما كنائس رافينا بإيطاليا فهي تشبه أيا صوفيا بعض الشبه بيد أن غيرها من كنائس إيطاليا تختلف بما فيها من التماثيل والتيجان المحفورة حفرا غائرا جدا يمت في روحه إلى القرنين السادس والسابع الميلادى

وأما في كنيسة القديس مرقس بالبندقية (فنيسيا) فقد استعملت فيها الفسيفساء بدرجة أكسبتها رونقا ساحرا

كما استعمل الصليب رمزا في العمارة فبنيت الكنائس على شكل صليب (راجع شكل ١٠٨) عند تقاطعه مربع يعملوه قبة وهذه الرموز هي التي تميز الطراز البيزنطى عن غيره وقد ظهرت الدوائر المجمة بكثرة لأول مرة بين الفنون الشرقية كلها مع الصليبان والطيور وورقة الاكنثس كشكل رقم ١١٩ الذى يبين حشوة رخامية محفورة من كنيسة في



شكل ١١٩

رافينا أو مع عناقيد العنب وأوراقه التي حفرت حفرا قطاعه على شكل رقم

(٧) ونبع ابتداء كل جزء من أجزاء الورقة من عين محفورة حفرًا غائرًا .
وعند ما استعملت النصب المحفورة كانت الأرضية صغيرة جدا اذا قيست
بسائر الشكل

وزخرفت قواطع الرخام المفرغ بنقوش من أوراق الاشجار والنبات
كلها مع الدوائر والاشكال الهندسية وأخص هذه التفریغات ما نراه اليوم
فی كنيسة القديس مرقس بالبندقية وبها حفر خفيف جميل (راجع شكل
رقم ١١٥)

الفن الرومانسك

نبذة تاريخية :

منذ تبوأ شلمان عرش الامبراطورية الغربية سارع في استدعاء عرفاء رجال الفن إلى اكس لاشايل بألمانيا وجمع شعثهم من أرجاء الامبراطورية وكلهم بتزيين قصوره وكانت جرائم الفناء قد بدأت تنخر في هيكل الفن ففقد رونقه القديم واستحال فناً خالياً من المشاعر النفسية الدقيقة التي تصور الحياة فسقط الفن والعمارة إلى الحضيض وأدركها البلى المعنوى وكان الفن الحديث المزدهر في ذلك الوقت مزيجاً من ذكريات الفن الرومانى القديم وآثارا من الفن البيزنطى الذى ترعرع في الامبراطورية الشرقية .

ولما قضى شلمان نخبه ركبت الحياة الفنية في الامبراطورية كأنها تابعة لهمة الامبراطور الحاكم وقدرته على تسير دفة الأمور المختلفة . وعند ما بزغ القرن العاشر الميلادى استنشق الأوربيون نسيم الحساس الدينى وبدأ الفن معه يتمحسس طريقته الجديدة التى عرفت فيما بعد « بالرومانسك » وكان نمو الطراز الجديد بطيئاً بطبيعة الحال حتى أدرك ذروته في غضون القرن الثانى عشر أو الثالث عشر .

ولقد قام الفن الرومانسكى بطبيعة الحال على أنقاض التراث الفنى القديم في معظم الممالك التى وجدت فيها آثار رومانية . فالفنين مشتركين في استعمال العقد المستدير مختلفين في نسب الحلايا والأعمدة والأقواس والكرانيش والزخارف وغيرها من التفاصيل المعمارية ثم نبت الفن القوطى في مخلفات الفن الرومانسكى وازدهر في فرنسا واسبانيا وإنجلترا وفي غضون القرن الثالث عشر

بدأت ألمانيا تحذو حذو إنجلترا وفرنسا وتتخذ من الطراز الجديد أسلوباً حديثاً
وكان لها من فرنسا في ذلك مثال أعلى تقتدى به في أمرها هذا .

العمارة الرومانسكية :

تتسم العمارة الرومانسكية على وجه عام بشيوع استعمال العقود المستدير
والإبتعاد عن الأصول والنسب الرومانية الأثرية وكذلك باستعمال الرموز الخيالية
التي تنتمي إلى النصب التي قدت في هذا العهد وذلك راجع ولا شك إلى تأثير
أهالي الشمال الذين يحبون المسخ والأشكال الغريبة وكذلك إلى شيوع الخرافات
والبدع الدينية شيوعاً ملك قلوب عامة الناس إبان العصور المظلمة بأوربا
وكانت تربة فرنسا هي الحقل العظيم الذي نمت فيه الفن الرومانسكي فيه وبدأت
في المقاطعات الجنوبية بذوره وتستنبت من البقايا الرومانية بها ثم هبت عليها
نسمة الفن البيزنطي من الشرق وتكون من ذلك مزيجاً تحرك نحو شمال فرنسا
ومنه إلى نورمانديا وغيرها .

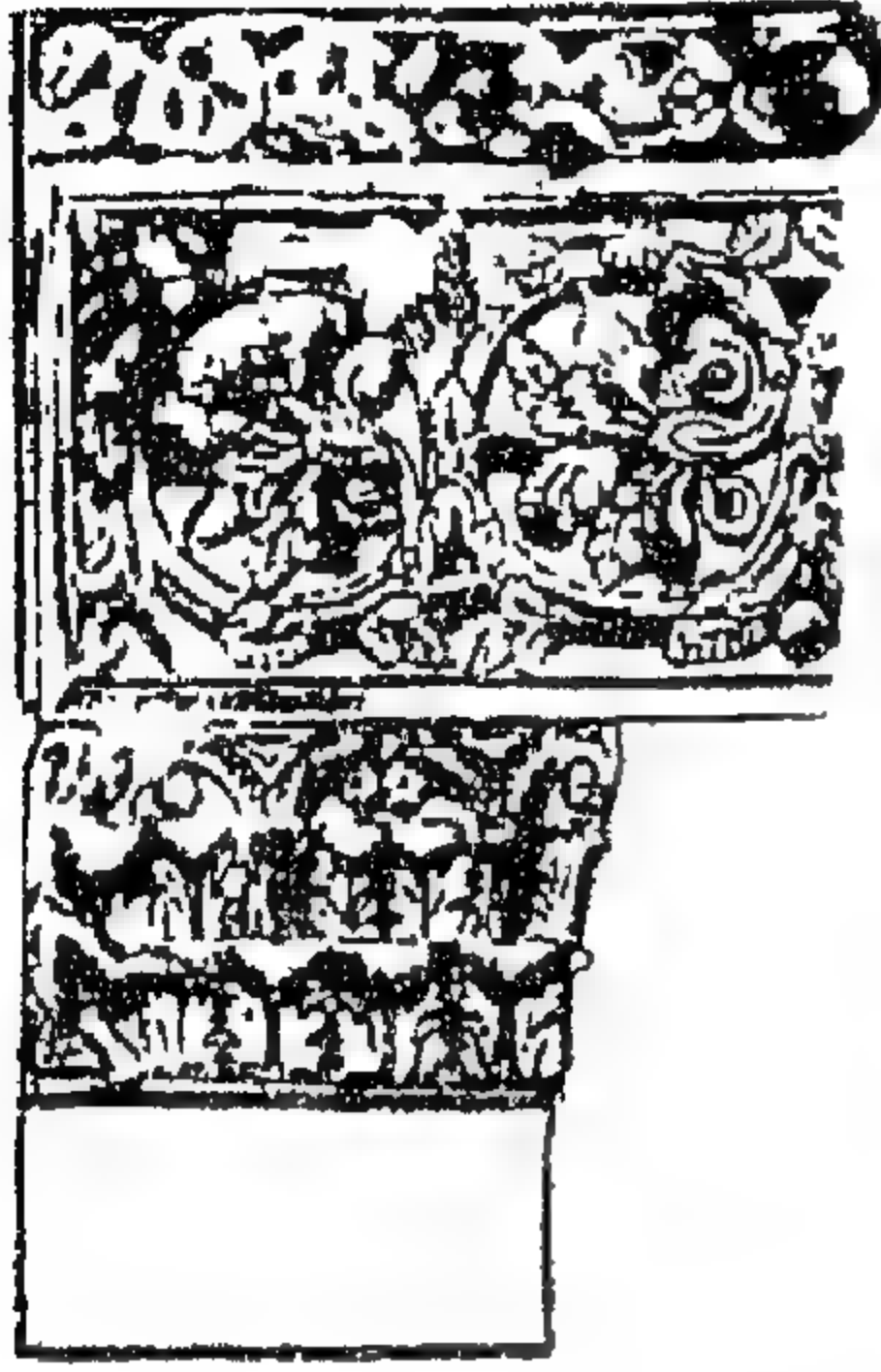
الزخرفة الرومانسكية

١ - في إيطاليا :

لم يكن لهذا الفن شأن يذكر في تلك الأصقاع إلا في غضون حقبة قصيرة
من الزمن في السهول اللومباردية وكانت على العموم أقل جودة منها في أي مملكة
ثم طغى تأثير أهالي الشمال على سهول لمبارديا في الزخرفة والعمارة سواء بسواء غير
أن هذا الطراز لم يستطع الثبات أمام الفن البيزنطي الذي أحبه الطليان وتمسكت
أصوله من أهل البندقية .

كذلك كانت التقاليد الرومانية متصلة الأواصر فاستعير منها ما وافق روح

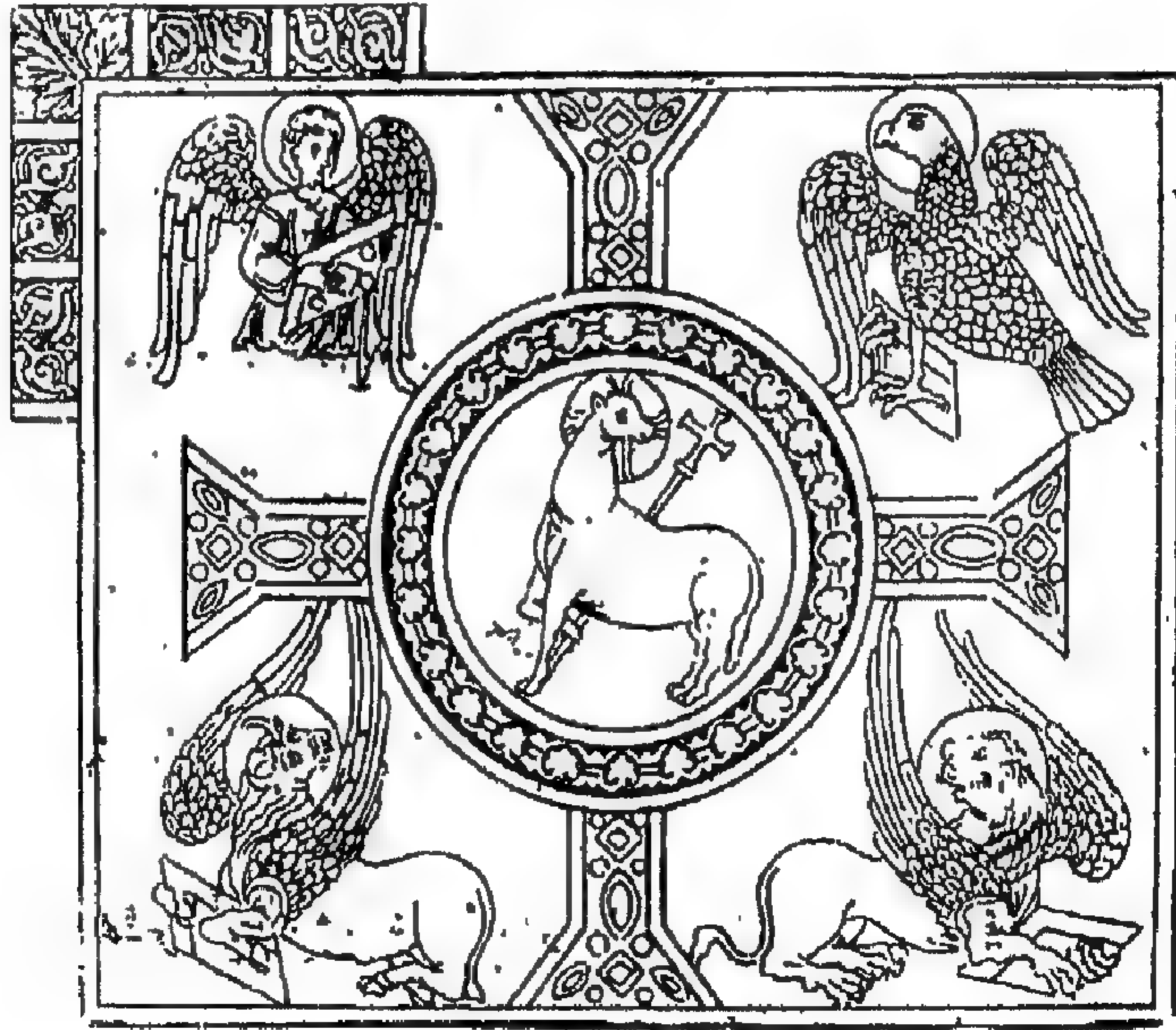
العصر مع تغيير طفيف في الزخرفة جعل مظهرها فظا غليظا كما يتبين لنا من
فحص عتب باب كنيسة القديس « جيستو بلوكا بايطاليا » المبين بشكل رقم ١٢٠



شكل ١٢٠

هذا وقد عم استعمال الرموز المسيحية في الفن
الرومانسكي في إيطاليا كما عم استعمالها في
الفسيفساء فصور المسيح عليه السلام وصور
القديسين قد استبدلت برموز خاصة منها الشجرة
والمصفورة والسمة وبعض صور الحيوان وكلها
استعملت في النقوش العديدة كما هو مبين بشكل
رقم ١٢١ الذي يبين حفرا من أحد جوانب
المنبر في كنيسة كاتالدوا بايطاليا

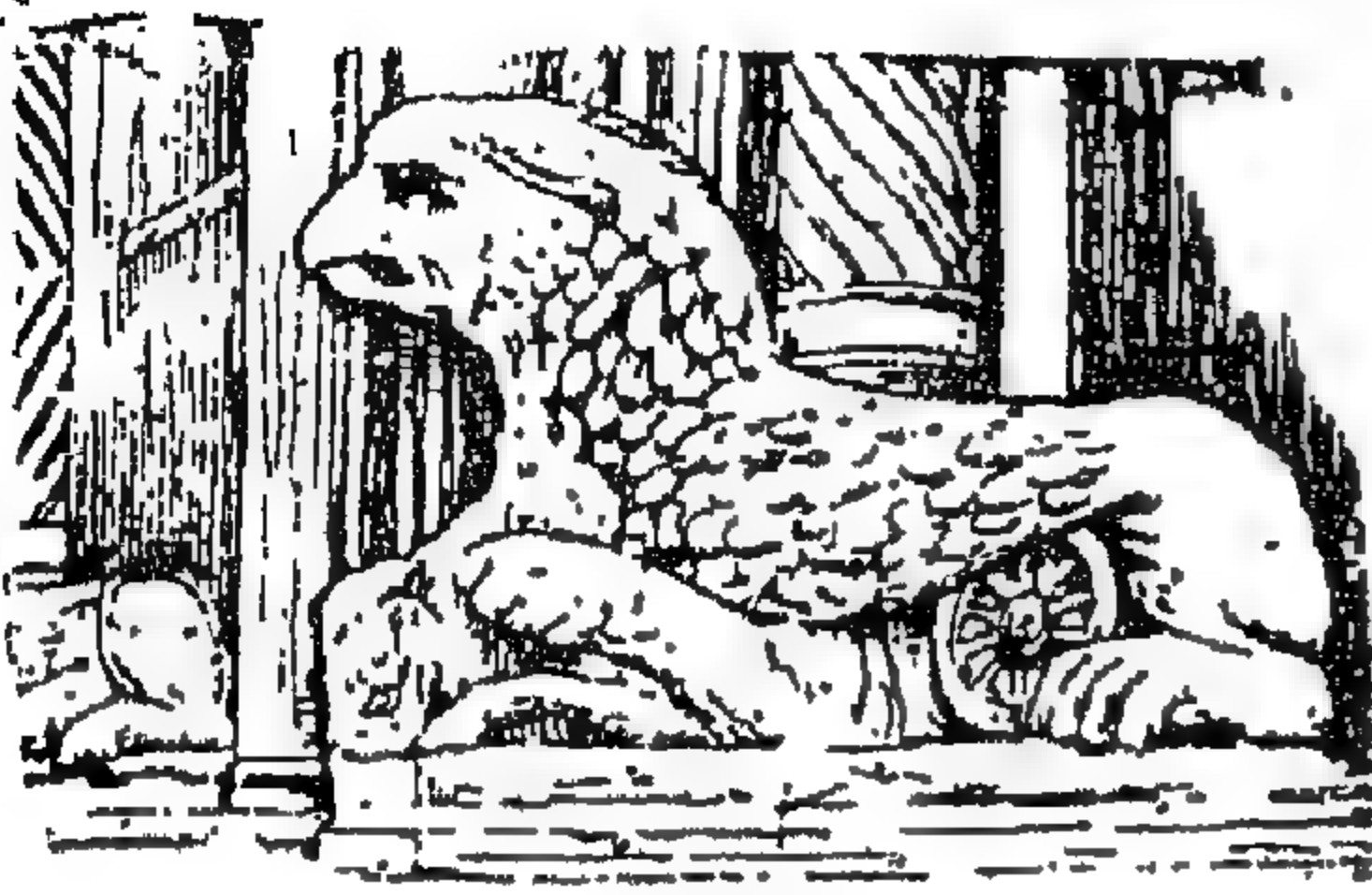
وقد ظهرت التماثيل والنصب المضحكة في شمال إيطاليا وكذلك ظهر الحفر



شكل ١٢١

الذي يمثل مناظر الصيد أو يمثل صورا من الحياة اليومية واستعملت تماثيل الوحوش.

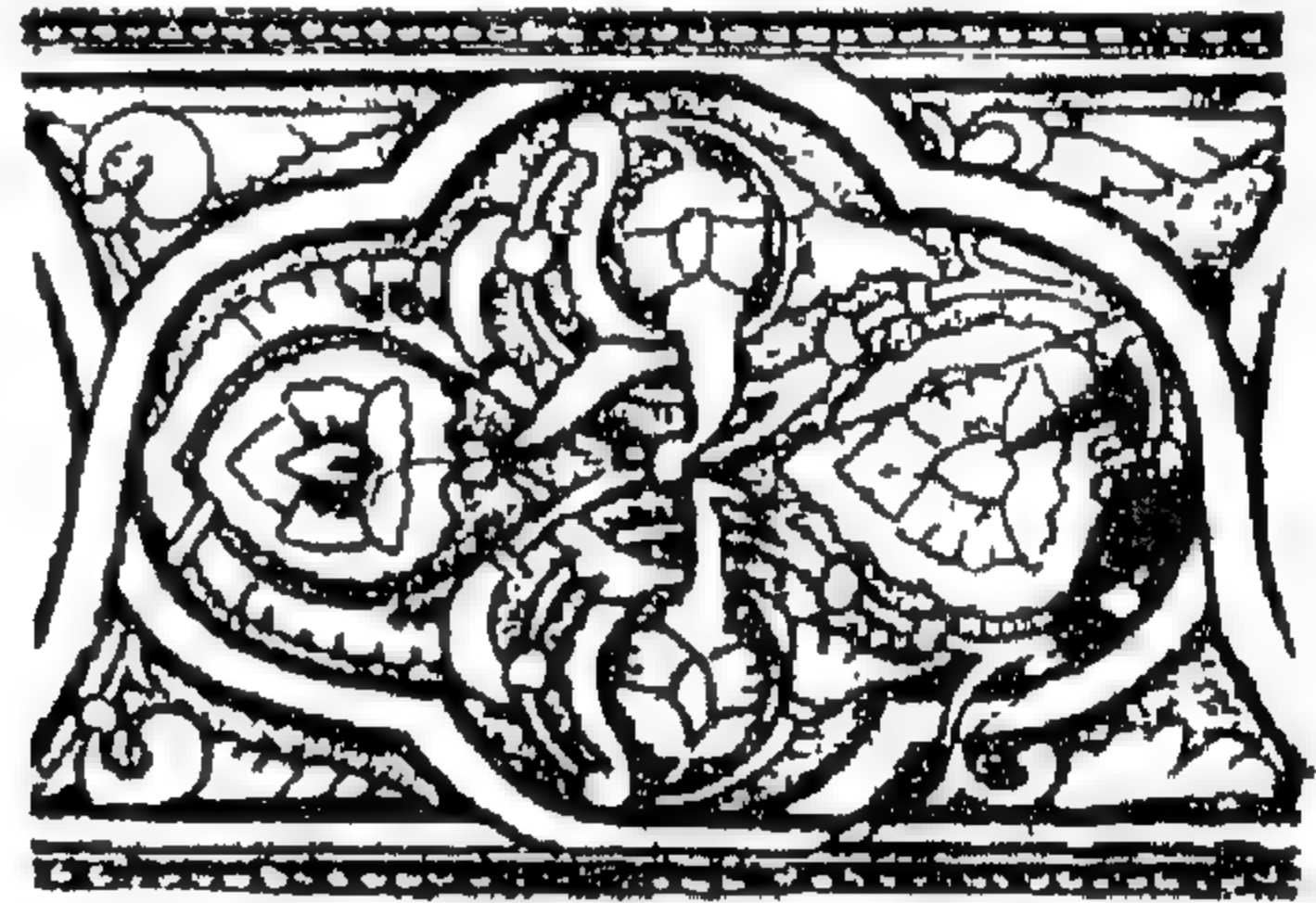
عند قواعد الأعمدة كما نشاهد ذلك في قاعدة أعمدة الباب الغربى بكاتدرائية فيرونا المبين بشكل رقم ١٢٢ ويرجع ذلك طبعا إلى تأثير أهالى الأقطار الشمالية



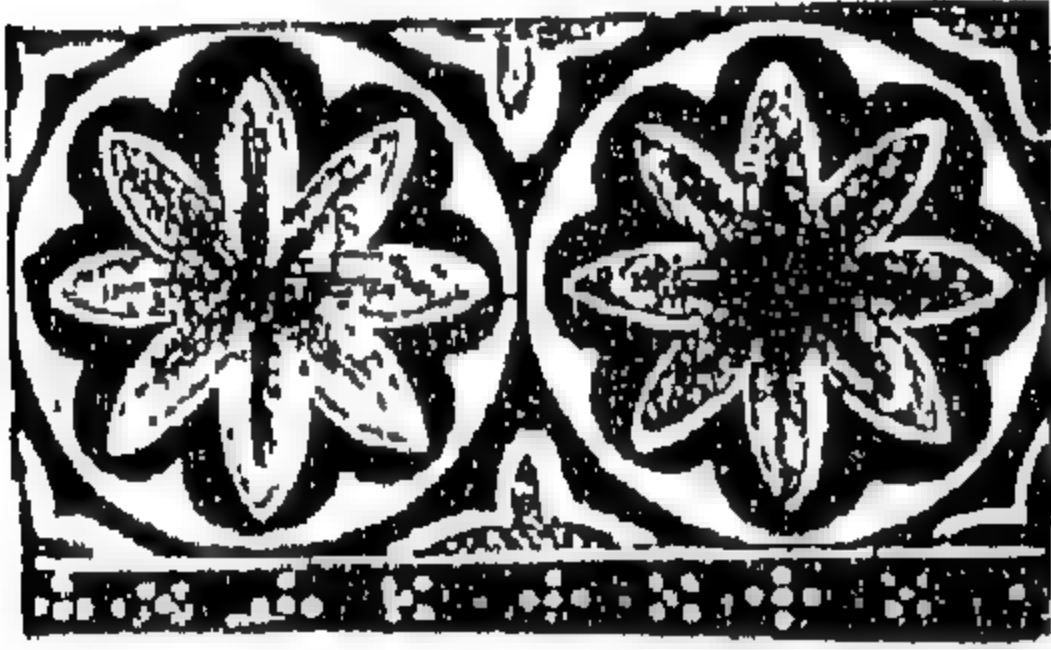
شكل ١٢٢

وقد قصد الايطاليون عند رسم الحززون المتصل الذى لا تبدوله نهاية ولا ابتداء أن يمثل الخلود (راجع شكل رقم ١٢٠) ، وأما فى الجهات الجنوبية فقد عم استعمال الأبواب البرتزية والفسيفساء بكثرة لتزين بلاط

الكنيسة وشكل رقم ١٢٣ يوضح مثالا للفسيفساء المزين بكنيسة كابلا فى



شكل ١٢٣



شكل ١٢٤

باليرمو (إيطاليا) وشكل رقم ١٢٤ يمثل استعمال الزهيرة فى الفسيفساء والرسم مأخوذ من كنيسة مارترومافا فى باليرمو أيضا

٢ - فى صقلية :

أحاطت بصقلية عوامل جمة كونت قتها ووسمته بسبات خاصة منها غزو النورمان الذين نزحوا أولا من بلاد الترويح ثم استقروا فى نورمانديا وأغاروا على صقلية ثم فتحها العرب وهاجر الفارون منهم من توحش الاسبان إليها وكل هذه عوامل حساسة لها أثرها العميق على الفن الرومانسكى فطبعته عليه طابعا من

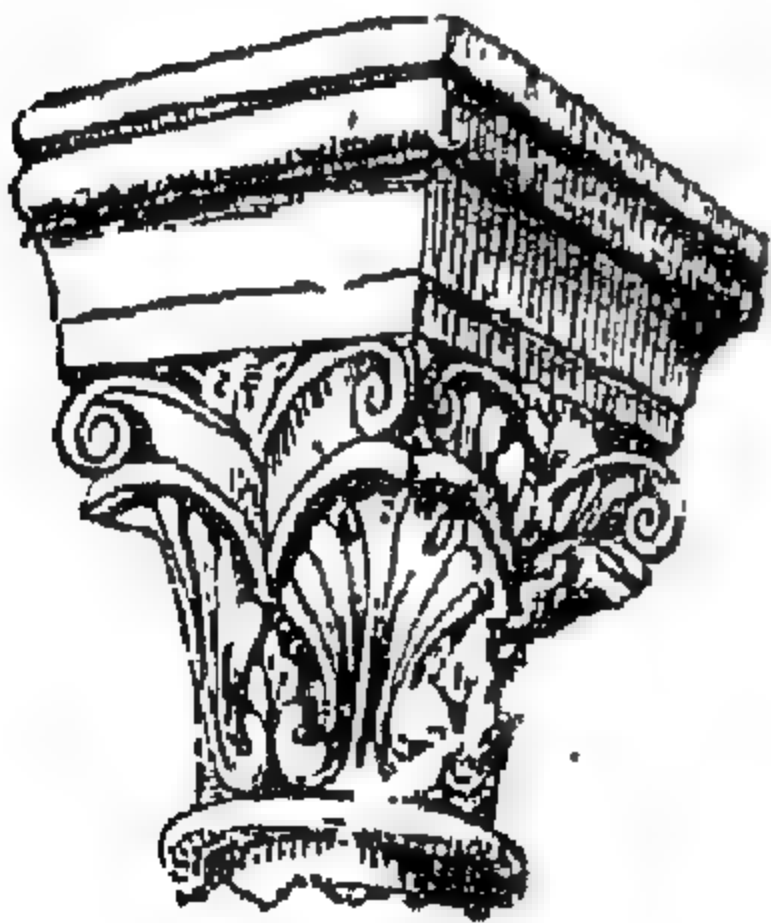
الركة واللطف بلغ أوجهه فى غضون القرن الثانى عشر المىلادى وظل فى صقلية أعجوبة الفن الرومانسكى ومضرب المثل فى جماله وترامى أثر تلك الأعاجيب إلى جنوب إيطاليا وأثرت على قتها.

٣ — فى فرنسا

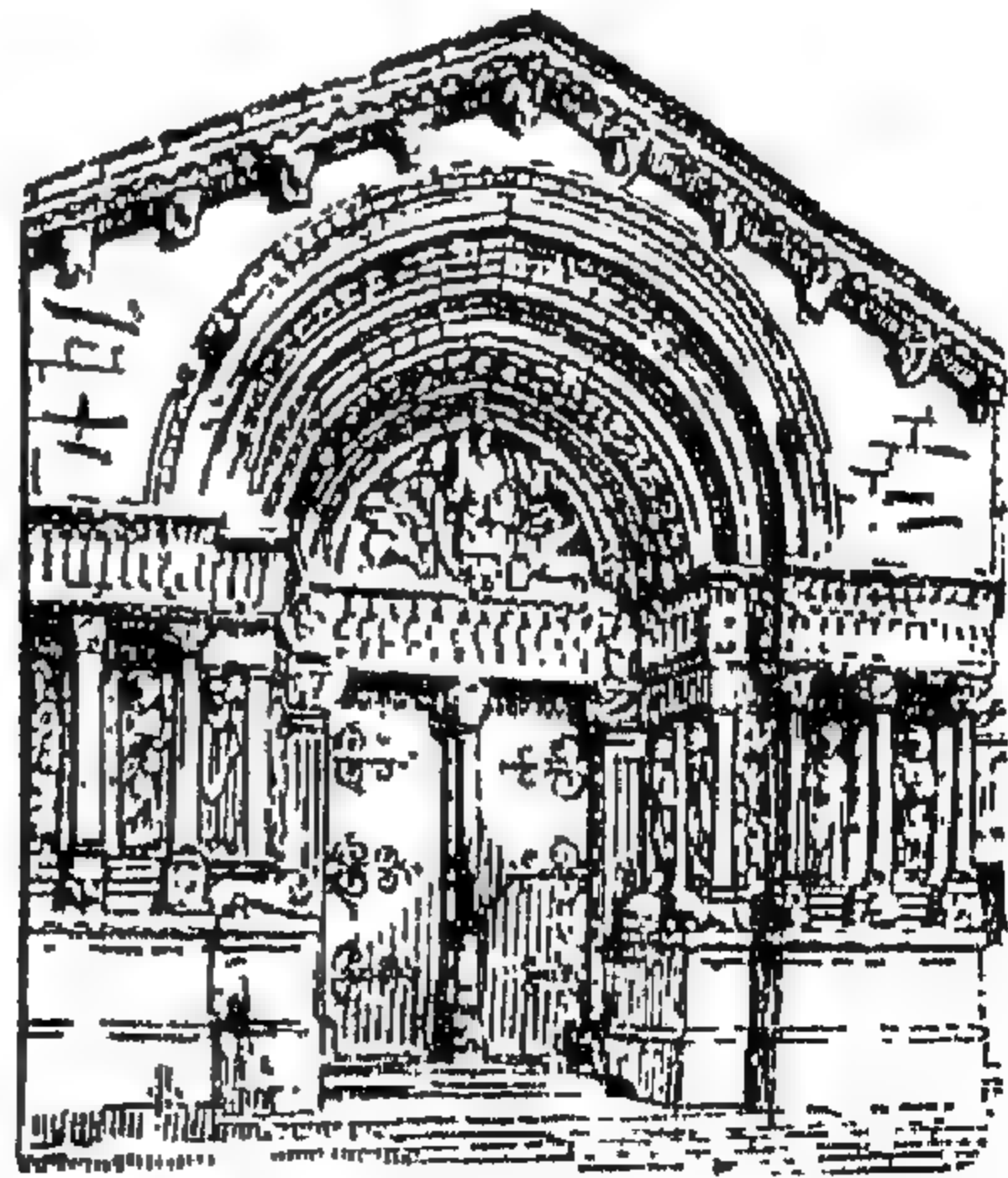
تتبعمت الزخرفة الرومانسكية سبر العمارة فى فرنسا فظهر فيها أثر التراث الرومانى الراحل فى بادىء الأمر ثم تأثرت بالفن البىزانطى بعد ذلك وتكون من هذا مزيجاً وسم الزخرفة الرومانسكية الفرنسية وعم سائر الأقطار الشمالية .

ولقد أحب أهالى شمال فرنسا الزواج الشففى المعشق بالرصاص كى تسيل منه أسلاك النور على العابدين وأحبوا النقوش الحيطية القائمة الألوان كى تكون هادئة المنظر واستعملت التماثيل عند الأبواب كما نشاهد ذلك فى كنيسة سانت ستوفيم بأرليه المبين بابها بشكل ١٢٥ ونشاهد فى ذلك المثل سببا الفن القوطى الوليد .

استعملت ورقة الاكنثس الرومانية معربة فى بعض تيجان الأعمدة كما نشاهد ذلك فى شكل رقم ١٢٦ ثم ظهر التحول الحقيقى عن ذلك التراث العريق



شكل ١٢٦

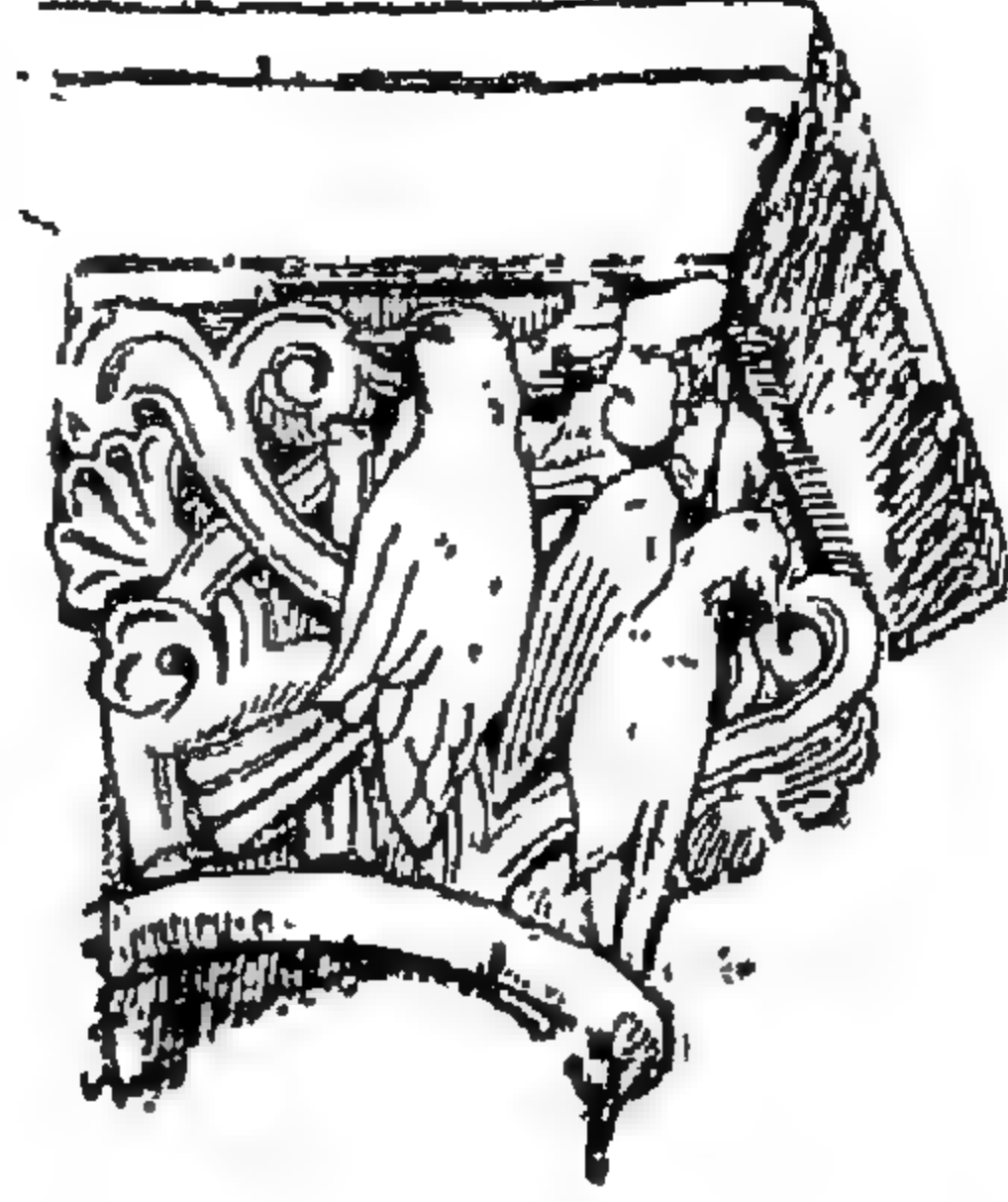


شكل ١٢٥

في الفترة التي تلت بمد كما هو موضح بشكلي ١٢٧ و ١٢٨ وهما من الأمثلة



شكل ١٢٨



شكل ١٢٧

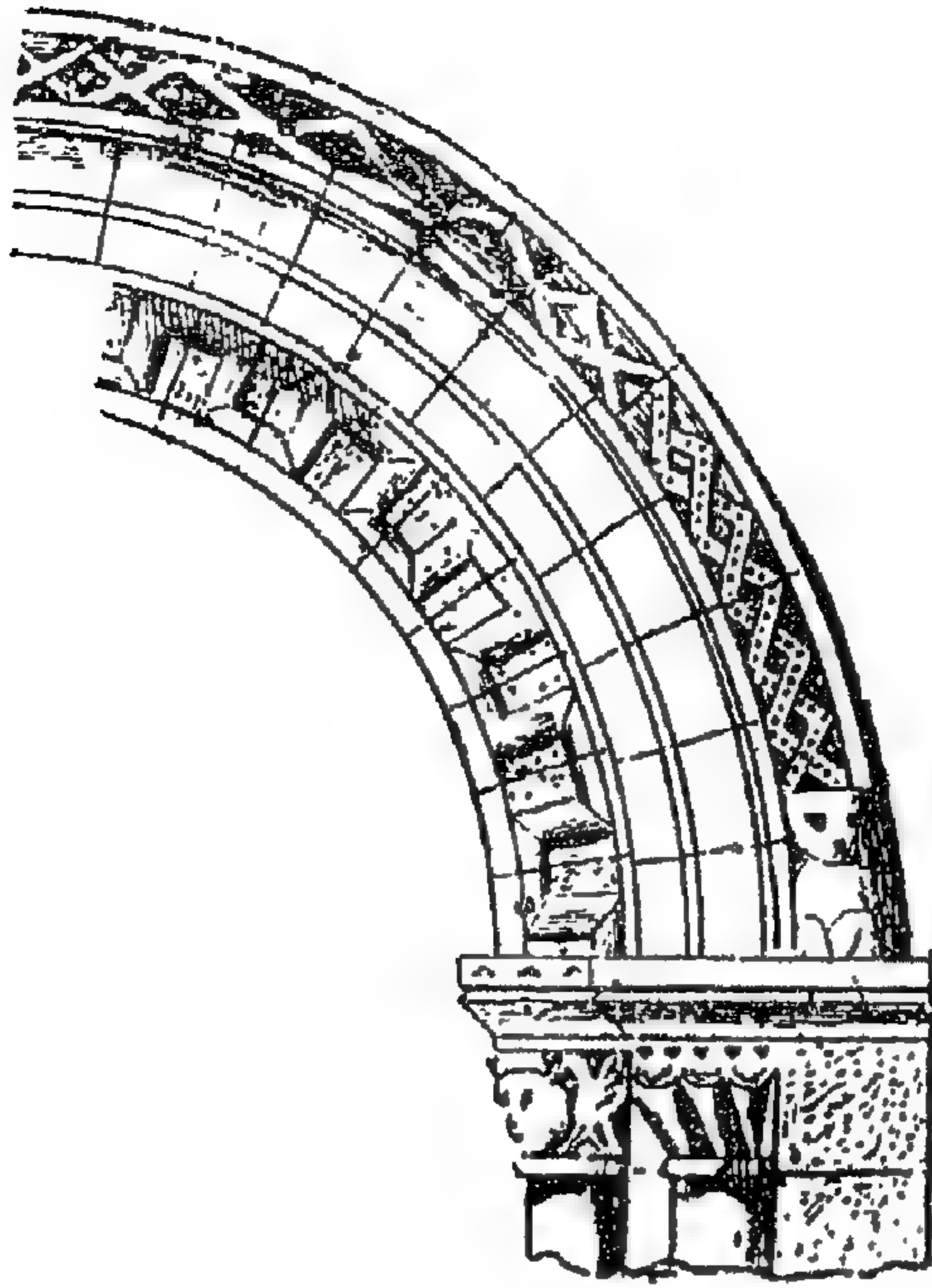
الرومانسكية الصميعة التي تشهد بمقدرة فناني عهد الرومانسك في مزج رسومات الحيوان مع الحفر الزخرفي والرسم الأخير من واجهة كاتدرائية انجلومية. ولا يقتصر الحفر على بعض أجزاء صغيرة في واجهة البناء كلاً ، وربما امتد بطول الواجهة في بعض الأحيان أو غطي مساحات كبيرة في جدر الكنيسة كشكل رقم ١٢٩

وفي جنوب فرنسا استعمل الزجاج المعشق بالرصاص بكثرة وكانت نسبة الفتحات أكبر حجماً منها في نوافذ الكنائس الشمالية وزخرفت الجدر بتحفظ واستعملت فيها الزهيرة كشكل رقم ١٢٩ أو استعملت زخارف متنوعة مشتقة من الخط المنكسر أو من المعين



شكل ١٢٩

كما هو مبين بشكل رقم ١٣٠ المأخوذ من أحد عقود كنيسة أنسيني ونظراً لندرة النحت الروماني العريق في شمال فرنسا كان النحت قليل الانتشار بخلاف جنوبها .



شكل ١٣٠

٣ — في ألمانيا

شاع استعمال النقش في ألمانيا في ذلك العصر لرغبة الألمان للاحتفاظ بالهدو
الناجم عن حفظ سطح الحائط مستو خال من البروز أو الانخفاض اللازمين لجمال
الحفر وقد تأثرت النقوش الحائطية بالتقاليد البيزنطية فنقلت صور الفسيفساء
مع جفافها وبعدها عن الحياة ولونت بألوان النقش الشديدة .

وقد استعملت الأفاريز في بعض الأحيان كما هو مبين بشكل رقم ١٣١ الذي



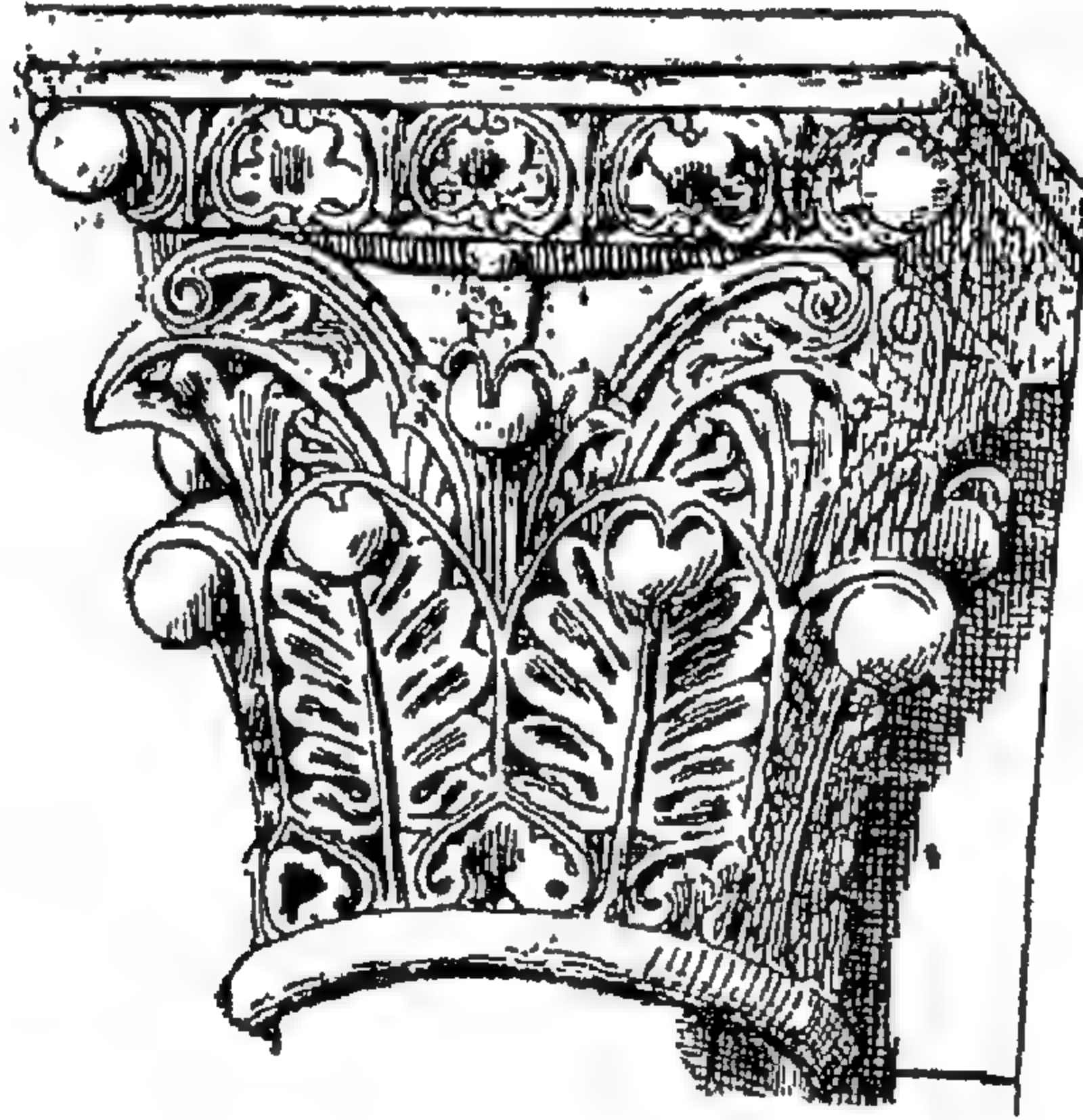
شكل ١٣١

يبين حفراً من كنيسة لمبورج ، وقد
شاع استعمال الأجر في شمال ألمانيا
ومن ثم اختلف عمل التماثيل المحفورة على
الحجر وندر استعمال الزخارف المحفورة
التي اشتقت من أوراق النبات والحفر

أيما وجد في ألمانيا يدل على دقة الحفار وصبره الطويل وزخرفت بعض الواجهات بالآجر الملون وبعض التماثيل البرنزية

٥ — في أسبانيا

تأثرت اسبانيا بالطراز الروماني في بادىء أمرها غير أن غزو العرب أعاق نمو هذا الفن إلى حد بعيد بل قضى عليه قضاء مبرماً في المقاطعات التي حكمها العرب ومن ثم كانت أمثلة هذا الطراز قليلة جداً وكانت في الواقع ماتزال في طور التكوين غير أنها تحوى بعض التفاصيل المعمارية الجميلة التي يتجلى فيها خيال أهالي الجنوب كما نشاهد ذلك في شكل رقم ١٣٢ الذي يبين تاجاً لأحد أعمدة كنيسة سان ايسادور .



شكل ١٣٢

٦ — في إنجلترا

بدأ ظهور أقدم الآثار الرومانسكية في الجزر البريطانية حوالي عام ٤٤٩ ميلادية واستمر نموه حتى عام ١٦٠٦ عند ما غزا وليم الفاتح إنجلترا واستقدم معه أفكاراً

عذبة فتية من ألمانيا ويطلق على هذه المدة (العصر الانجلوسكسوني) وأما بعد غزو النورمان لانجلترا فقد اصطلح على تسمية فنونها (النورماندية) التي أخذت في التطور تدريجيا حتى استندبت في رياضها الفن القوطي وتنطبق سببا الفن الرومانسكي على العموم على ما صنع في انجلترا إبان ذلك العهد من حفر ونقش وتصوير وغيرها كما نشاهد ذلك في شكل رقم ١٣٣ الذي يوضح نقشا حائطيا



شكل ١٣٣

على الطراز النورماندي المأخوذ من كاتدرائية درهام (عام ١١٥٤)

وجميع أجزاء الزخرفة الكلتية (أو السلتية) كما يسميها فنانون الاسكتلنديين) شديدة الاشتباك بتبديء من رسم حي أو خيالي وعم استعمال هذا النوع من الزخرفة في الايضاحات الكتابية وفي حروف التاج على وجه خاص ولونت بألوان شفيفة بديعة تشبه في صفائها ونقاء مظهرها ألوان الفرس.

الزخرفة الاسلامية

مقدمة

إن الديانة الاسلامية هي الدعامة الأصلية في تكوين المدنية العربية ومظاهرها المختلفة التي من بينها المنشآت المعمارية ويقسم الباحثون هذه المنشآت الاسلامية إلى أربع مدارس : —

(١) مصر والشام

(٢) المعجم والهند

(٣) تركيا

(٤) شمال إفريقيا وأسبانيا

ويرجع اختلاف طرز هذه المباني وتنوع أساليبها تنوعا فرعيا إلى تباين المحليات . ترى . هل تنبأ المسلمون الأوائل بما حازته مبانيهم من الجلال والجمال فيما بعد ، وهل دار بخلدكم عندما غزوا غزواتهم الأولى أن سلطان الأمة العربية سيمتد من الصين شرقا إلى المحيط الأطلنطي غربا قبل انقضاء قرن واحد من هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم .

وبين هذه المدارس كلها صلة قوية وشبهه عظيم بالرغم عن التباين السطحي الذي يترأى للناظر لأول وهلة إذ لكل مدرسة من هذه المدارس علامات خاصة تميزها عما عداها ويرجع ذلك إلى اختلاف البيئة والمؤثرات الطبيعية والجغرافية والمناخية والحوادث السياسية والتاريخية التي اجتازتها الأمم الاسلامية ، ويرجع كذلك إلى اختلاف التقاليد الفنية الموروثة في كل من هذه الأمم . وأما تلك الصلة القوية التي تربط المدارس العربية المختلفة ترجع إلى الديانة التي جاء بها سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وما جاء به من نظم وعقائد جديدة غير بها وجه

المدنية العالمية تغيراً عظيماً وأنشأ طرازاً جديداً وصل به الحضارات الفنية بعضها ببعض .

منشأ الطراز الجديد

لما انتشر المسلمون ونمت مطالبهم دعت الحاجة وجود الطراز الجديد رغم التراث الذي خلفه الرومان والبيزنطيون في الممالك التي ارتضت الاسلام ديناً واستعمل المسلمون هذه المباني في أوائل عهدهم ثم شيدوا مبانيهم الجديدة على أنقاض المنشآت السالفة الذكر واستعملوا بقاياها . ولكن المطالب الجديدة ألحت في طلب منشآت جديدة تختلف عن سابقاتها لاختلاف منهاج الحياة ، ولا بد إذن من إظهار هذا الشعور الانساني الجميل وإن تقدمت به الأيام قبل نمو المدرسة وأدركها طور الشباب وكان لذلك أثره البين فيما بدا في العمارة الاسلامية من اختلاف عن سابقاتها وكانت في الواقع فتحة جديدة بين الطرز المعمارية المختلفة .

تأثير المدنية العربية

ليس لتاريخ الأمة العربية منافس وما أحدثته من تأثير عميق في عقلية الشعوب الاسلامية فالاسكندر المقدوني ونابليون وغيرهم من الذين دوخوا العالم حيناً من الدهر كانت فتوحاتهم نتيجة نبوغ شخصي وقدره فردية سرعان ما اشتعلت ثم انطفأت آثارها وحتى فتوحات أبطال الرومان كانت بطيئة الانتشار إذا قيست بسرعة انتشار العرب وتأثيرهم في الأمم التي غزوها ونمو الديانة بين الأمم المختلفة وتكويّنهم أمة واحدة الاخاء تعاونت جميعها لنصرة الاسلام وذلك هو السر الذي أوجد التشابه بين هذه المدارس المختلفة .

أثر الطرز القديمة

بدأ المسلمون بالاعتداء بمباني السلف التي وجدت بالممالك التي غزوها ثم تطور الطراز حتى اكتمل نموه بسرعة زائدة فمسجد ابن طولون بالقاهرة المبين داخله بشكل رقم ١٣٤ شيد عام ٨٧٦ م به تفاصيل معمارية جميلة كاشكال رقم ١٣٥ و ١٣٦ و ١٣٧ و ١٣٨ وهذه التفاصيل لا تتصل بالتراث الروماني بنسب ما وفي هذا المسجد الذي شيد بعد قرنين ونصف من هجرة الرسول اكتمل نمو العمارة العربية واشتد ساعدها .

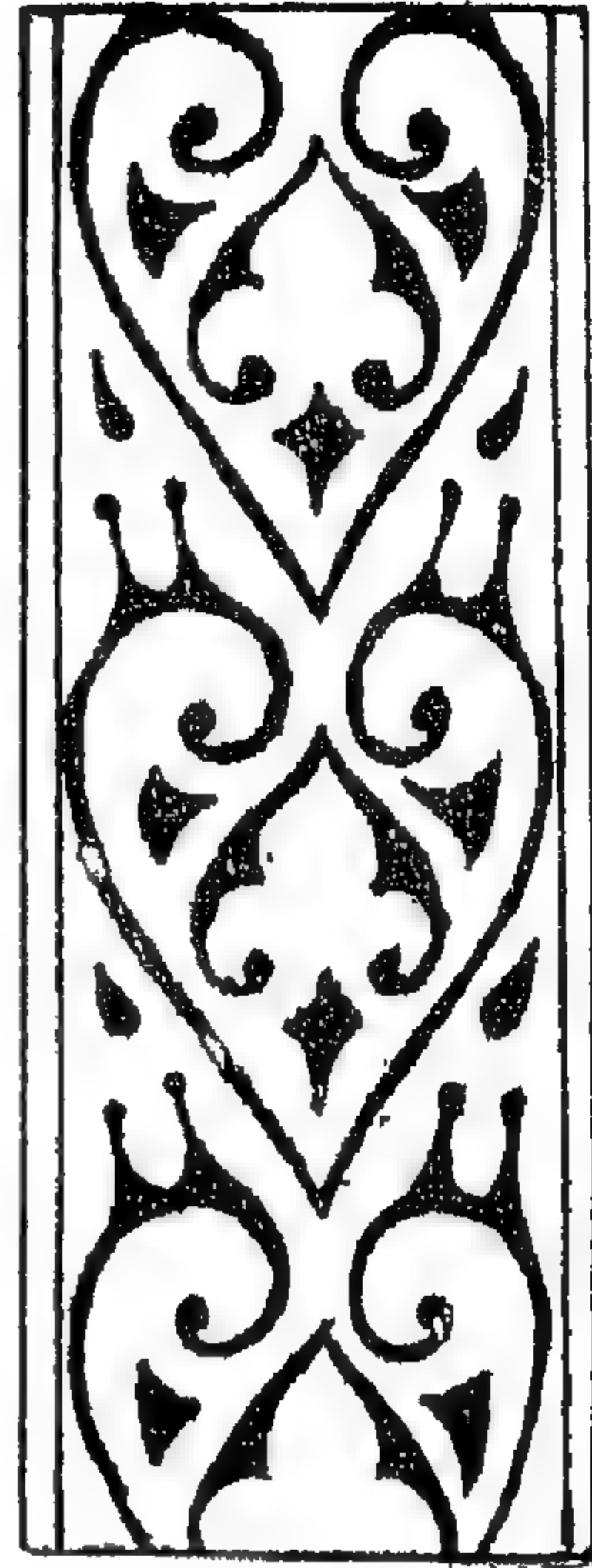


شكل ١٣٤

والقاهرة حافلة بالمساجد العديدة وكلها من أجمل المباني التي شيدت في العالم طرا وترجع شهرتها لبساطة تصميماتها المتناهية مع ما أغدق على داخل المسجد من الفخامة ورقة النقش وجمال الزخرفة والألوان .



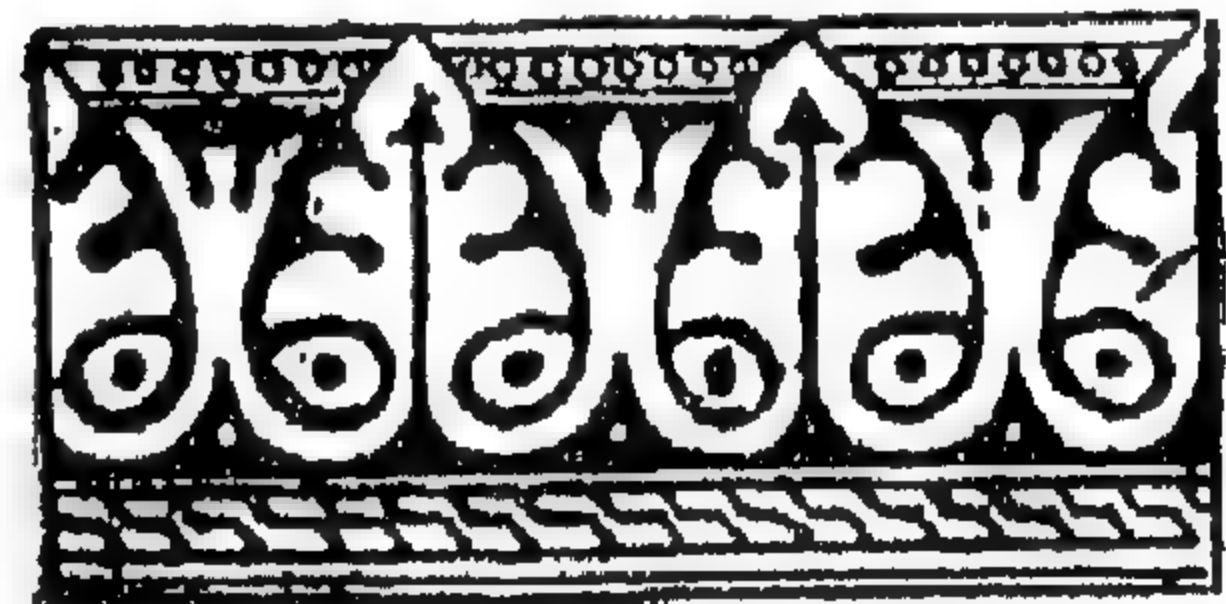
شكل ١٣٦



شكل ١٣٥



شكل ١٣٨



شكل ١٣٧

ويظهر أن تلك الرقة في تنميق المنشآت إنما أخذت من الفرس والبيزنطيين
معاً فإن من يشاهد تواشيح عود أياصوفيا (راجع شكل رقم ١١٠ و ١١١) ويلاحظ
فيها الحلزون المستمر النمو من أخص الوسط إلى طرف التوشيح العلوى لادرك
بالضبط الأثر الأول في الحلزون العربى المستمر والغرض من استعمال الحلزون على
هذا الوجه أن يكون زخرفة موزعة فوق أرضية بها لون واحد ونلاحظ كذلك أن

الكرنيشة المحيطة بالعقد مزخرفة وقد سرت هذه الظاهرة في بعض المباني العربية أيضا .

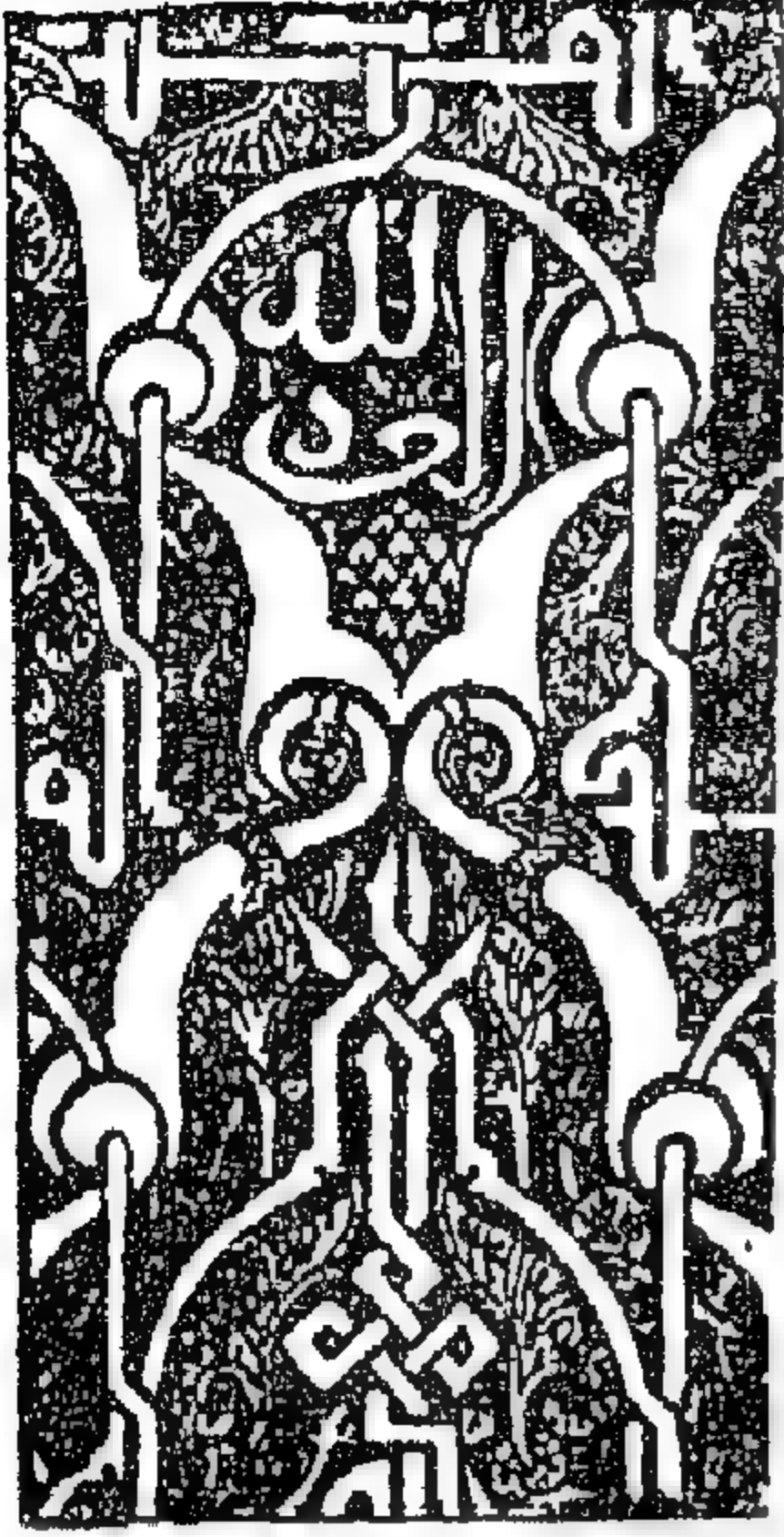
اهتدى العرب بسرعة زائدة إلى طرازهم الجديد وتخلصوا من كل ما يمت إلى الطراز القديمة في طريقة البناء أو انشائها وتنوعت زخارفهم بمصر باختلاف الدول التي تعاقبت . فالزخرفة عند الطولونيين معظمها حول الفتحات أو أفاريز السقف حفرها بسيط التشكيل رصين المظهر ليس فيه أثر لرسم الكائن بخلاف الفاطميين الذين أحبوا الحفر الشديد القطع المزين بالصور الحية وبالمتحف العربي بالقاهرة أفاريز خشبية صور العازفون فيها على آلات الطرب المختلفة داخل حشاوى منضدة بالرسم البديع ثم تكاثرت الزخرفة لدى المماليك تكاثرا عظيما غطى جل سطح الجدر بالحفر أو الفسيفساء أو النقش المحفور الملون .

والواقع الذي لا مريية فيه أن الفن العربي أدرك الذروة في قصر الحمراء بالاندلس فشكل رقم ١٣٩ يبين رجة السباع به . ذلك القصر الشيق الذي طفقت شهرته



شكل ١٣٩

الخافقين ، بين زخرفة قصر الحمراء شكل رقم ١٤٠ وبين زخارف مسجد



شكل ١٤٠

ابن طولون شبه واختلاف فكلاهما اصطلاحى
صرف ليس فيه رسم لكائن حتى مع أن بالجمراء
صوراً تمثل ملوك بني الأحمر في حفلات الصيد
وبعضها يمثل الملك مع مجلسه بين المقربين إليه ،
وبين زخرفة المسجد والقصر شبه آخر : كلاهما
زخرفة جصية مكونة من وحدات مكررة بنظام
وبكليهما حفر قليل الغور وذلك احتفاظاً بالهدوء
الناجم عن حفظ سطح الحائط في مستوى واحد
وكلا نوعى الزخرفة متشعب التصميم .

الزخارف العربية والطرز القديمة

لبعض الزخارف أصل إغريقى : زهرتين إحداهما رأسية والأخرى منكسة
مشتبكتين لكنها تختلف عن أصولها الاغريقية تماماً ذلك لاتصال كل من
الزهرتين بجزع واحد فى زخارف مسجد ابن طولون (راجع شكل ١٣٧ و ١٣٨)
ويدل كل ذلك على سعة خيال المصممين وحسن تصرفهم . وإذا استمر الجزع
فى الزخرفة العربية توسطته زهرة أو زهيرة رأسية وأخص ما استعمل هذا النوع
من الزخرفة فى منحني تنفيذ العقد . وكثيرا ما دلت هذه الزخارف الجصية
على تركيب العمارة التى تزينها فكانت لهذا تعبيراً صادقاً عما خلفها وصورة من
صور الأمانة فى التصميم لأنها لا تخدع أحدا بمظهرها بل تسحر الجميع بجمالها
وانسجام ألوانها .

مدرستى مصر وشمال أفريقيا

تفوقت مدرسة شمال أفريقيا واسبانيا فى الزخرفة (راجع شكل رقم ١٤٠)

على مدرسة مصر والشام الاسلاميتين فشكل رقم ١٤١ يبين كنفارا من مسجد

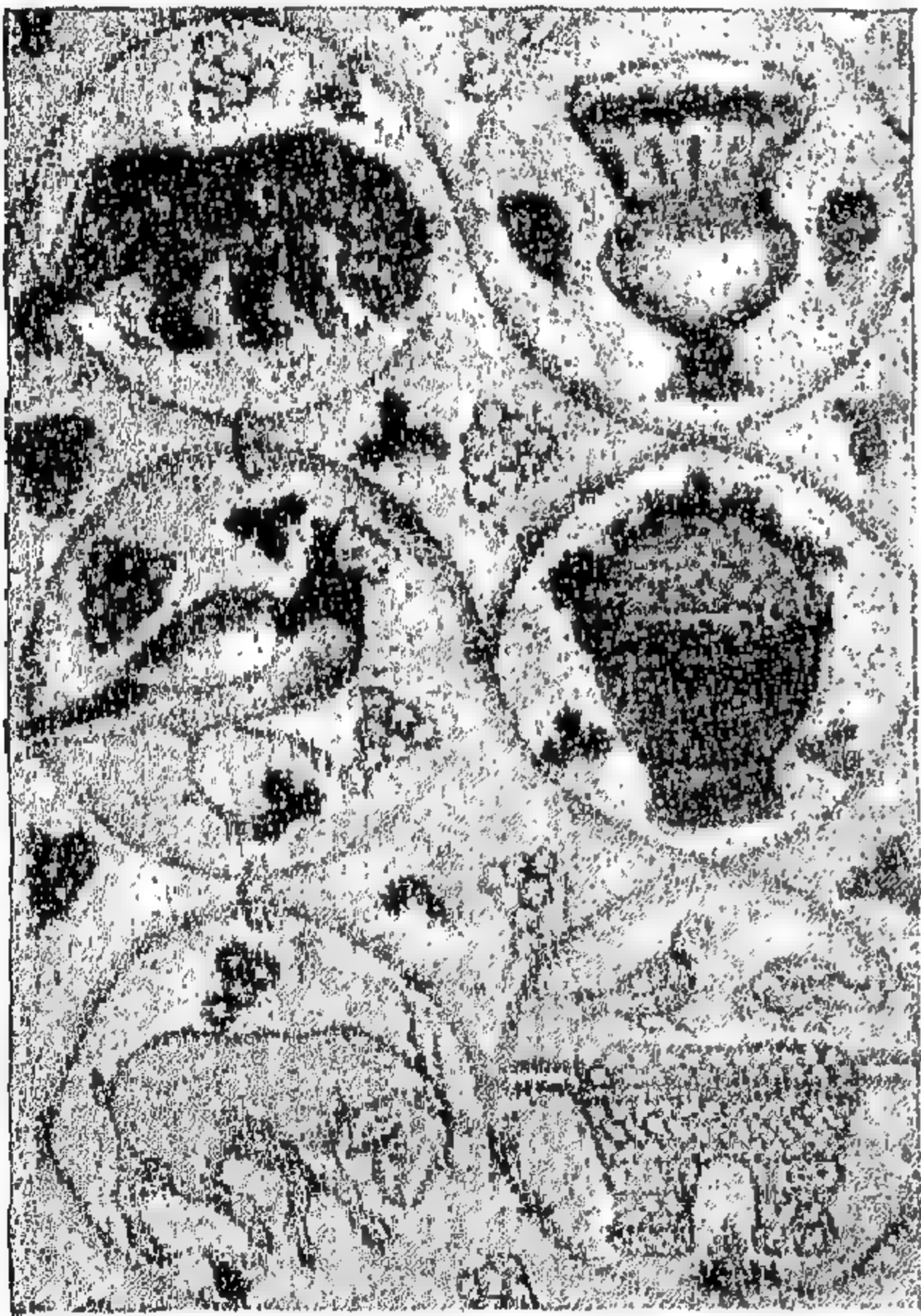


شكل ١٤١

السلطان قلاوون بالقاهرة ذلك التباين من حيث تكوين الزخرفة وتوزيع الألوان فيها وقوة نموها بل تمتاز مدرسة مصر والشام بالركة ودمائة المظهر ولعل لمعونة قبط مصر واشتراكهم في العمل في

بعض المساجد دخل في ذلك . فالزخرفة القبطية التي سبقت الاسلام بمصر رغم عدم الدقة في رسمها رقيقة المظهر وديعة كشكل رقم ١٤٢ وهي فسيفساء من

إحدى الكنائس المصرية التي شيدت عام ٦٢٢ ميلادية .



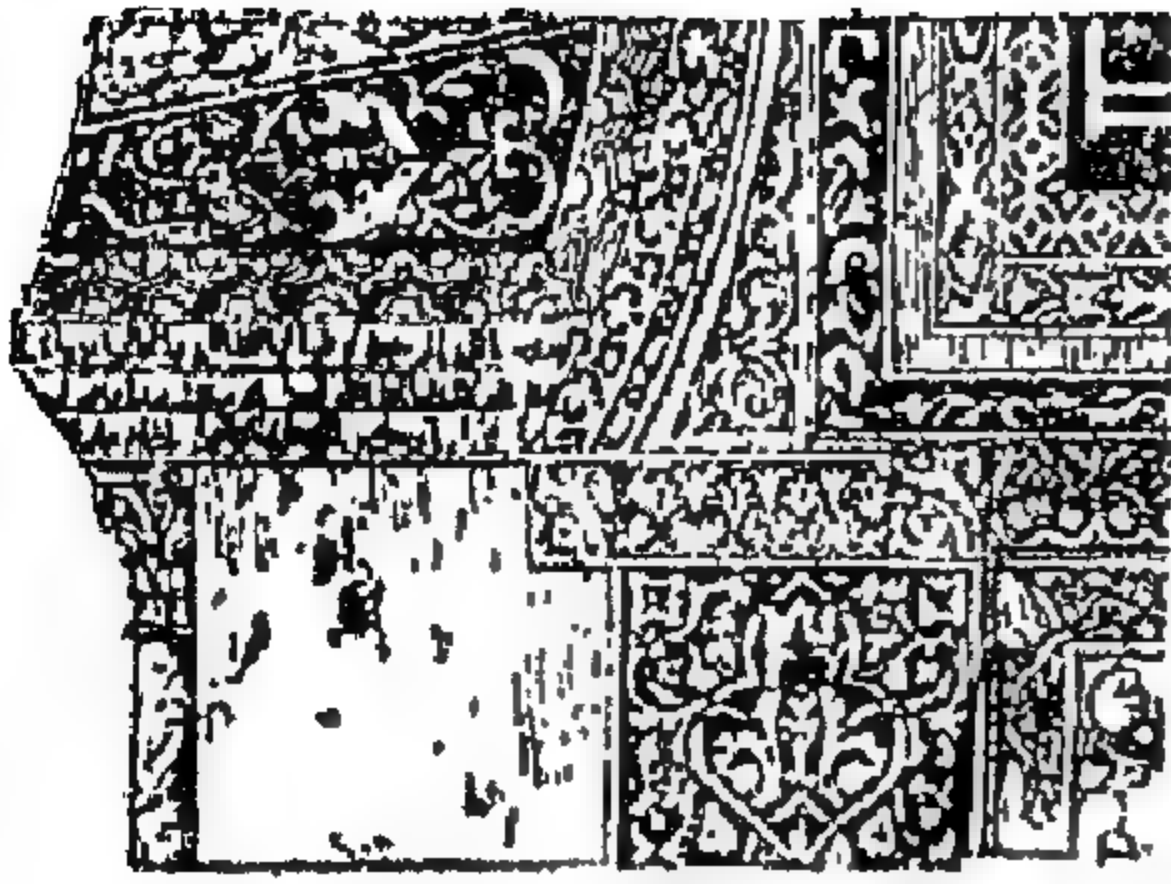
شكل ١٤٢

طلبت الزخرفة العربية بالذهب الوهاج فالذهب ينسجم مع أى لون آخر لقابليته لاشعاع الانعكاسات المختلفة الألوان واستعمل التذهيب في جميع الزخرفة الاسلامية والصلة بين أرضية الزخرفة المغربية وما عليها من نقوش تعد صغيرة لكنها كاملة التكوين كما

هو مبين بشكل رقم ١٤٣ والرسم من

أحد قاعات قصر الحمراء . هذا وقد شابهت طرز قرطبة الطرز المصرية المتقدمة وكان أثر الفن البيزنطى فيها قويا جدا كما يبين ذلك شكل رقم ١٤٤ المأخوذ من أحد أكتاف مسجد قرطبة وأما في مصر فالأرضية أوسع مساحة وألوانها أشد تباينا كشكل رقم ١٤٥ وهو من أحد الوكائل القديمة بالقاهرة .

استقدم المغاربة أنواعا أخرى من الزخرفة تلك هي اشتراك الزخرفة الواحدة



شكل ١٤٣



شكل ١٤٤

في مسطحين أو أكثر والزخرفة الجزلة نمت بزخرفة فرعية تختلف في توقيعها



شكل ١٤٥

حسب موضعها أو تتداخل أنواع الزخرفة بعضها مع بعض . فبعضها قد يكون شكلا اهليجيا جزل المظهر يتصل ببدن الزخرفة الأساسى المنسق التفاصيل (راجع شكل ١٤٠) فيرتفع تارة عند اشتراكه في قوس الشكل الاهليجى ثم ينخفض عندما يشترك

في بدن الزخرفة بحيث لا ينقص ذلك من قوة تعبيرها عن التركيب المعماري الذي تشير إليه وتبدو الزخرفة من بعد جلية واضحة فلا تقلل الزخرفة الفرعية من قيمة الكتلة ومكانها العمومي في الزخرفة وتدعو براعة التصميم إلى فحصه من قرب وكلما أطيل النظر إليه تبين ما فيه من أفكار كثيرة صممت كلها بعناية تامة وحنق نادر.

أثر الفرس على المدرسة المصرية الشامية

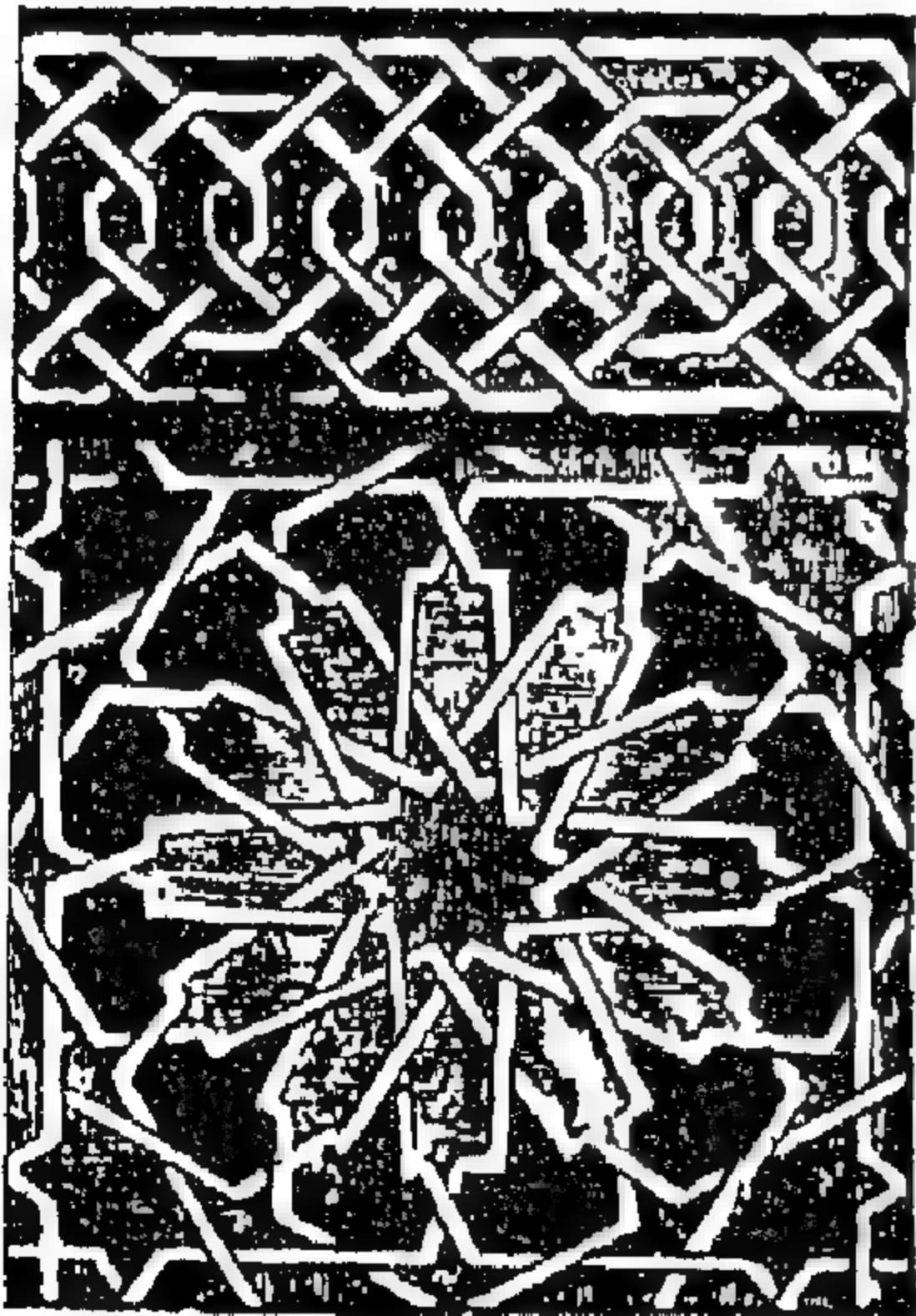
استقدم الفرس إلى مصر بعض أنواع الزهور والقرنفل واستطالت أوراق

الورد والتوت بكل نوع جاد به الخيال كما عم هذا النوع في الصحيفة الأولى من المصحف الشريف ولونت التصميمات بالأحمر القرمزي والأزرق السماوى والأخضر النحاسى والأزرق اللازوردى واستعمل الأسود والرمادى المائل إلى الحمرة (بيج) فى بعض مناسبات زادت التصميم جمالا ورقة كما عم هذا النوع من التصميمات فى القيشانى المصرى الذى صنع فى القرن السادس عشر كما هو مبين لشكل رقم ١٤٦ والآثر الآن محفوظ بدار الآثار العربية . وأما الفسيفساء العربية



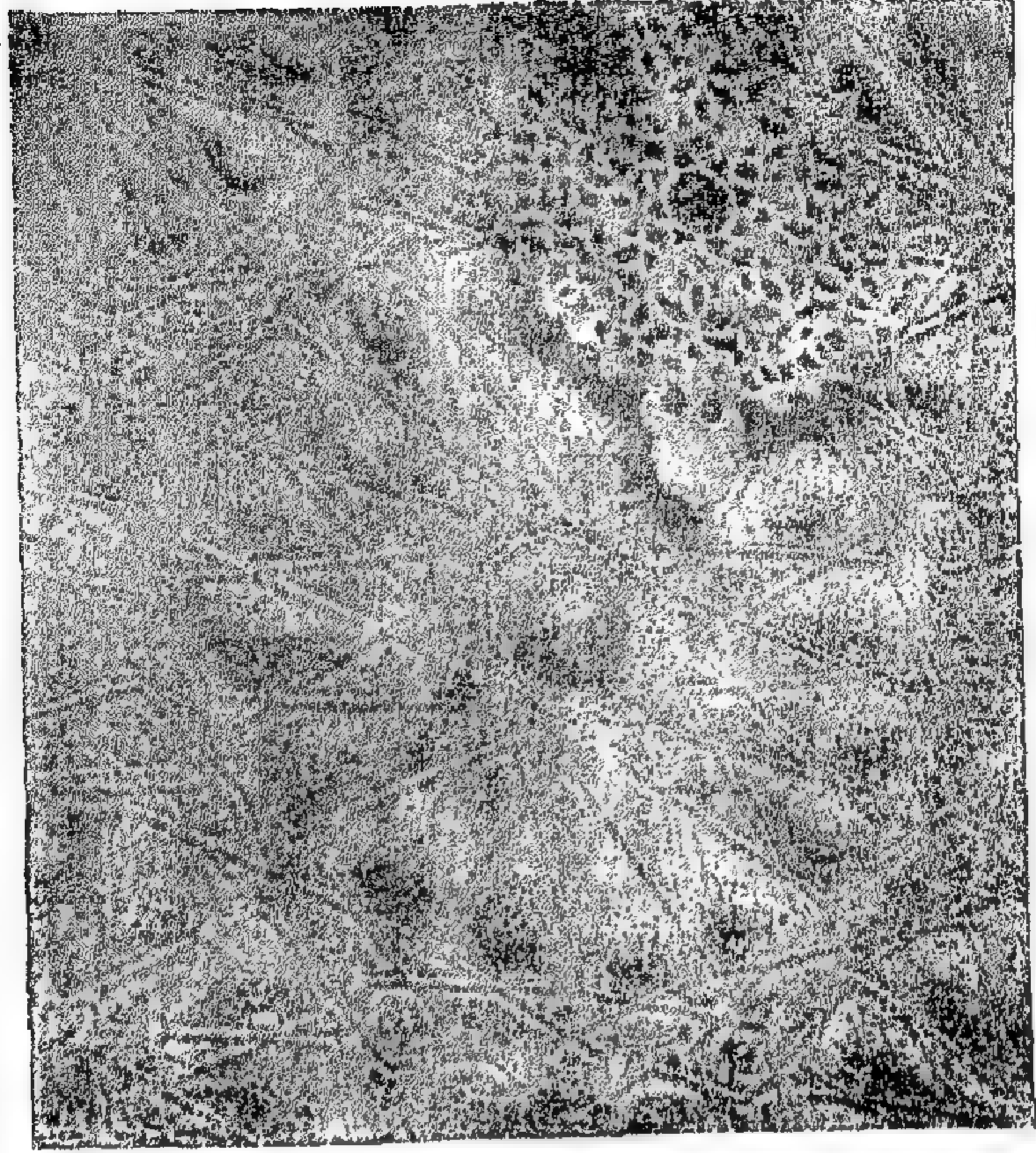
شكل ١٤٦

المصرية فحدث عن دقتها ولا حرج فى ذلك ومعظمها أشكالا هندسية مشتبكة الفروع تلتج نجومها وأشكالا بها أضلاع كثيرة متزنة الأعضاء تختلف فى الحجم حسب أهمية موضعها كما يبين ذلك شكل رقم ١٤٧ المأخوذ من مسجد شيخون



شكل ١٤٧

وشاعت فى مصر كذلك الأبواب التى صفحت بالبرنز ونصبت بالزخارف العربية المفرغة الجميلة كما فى شكل رقم ١٤٨ والرسم يبين جزءا من باب مسجد المؤيد بالقاهرة وتكون زخرفة الباب من عدد عظيم من الحشاوى المحفورة التى يختلف تصميمها اختلافا يدل على سعة الخيال وغزارة المادة

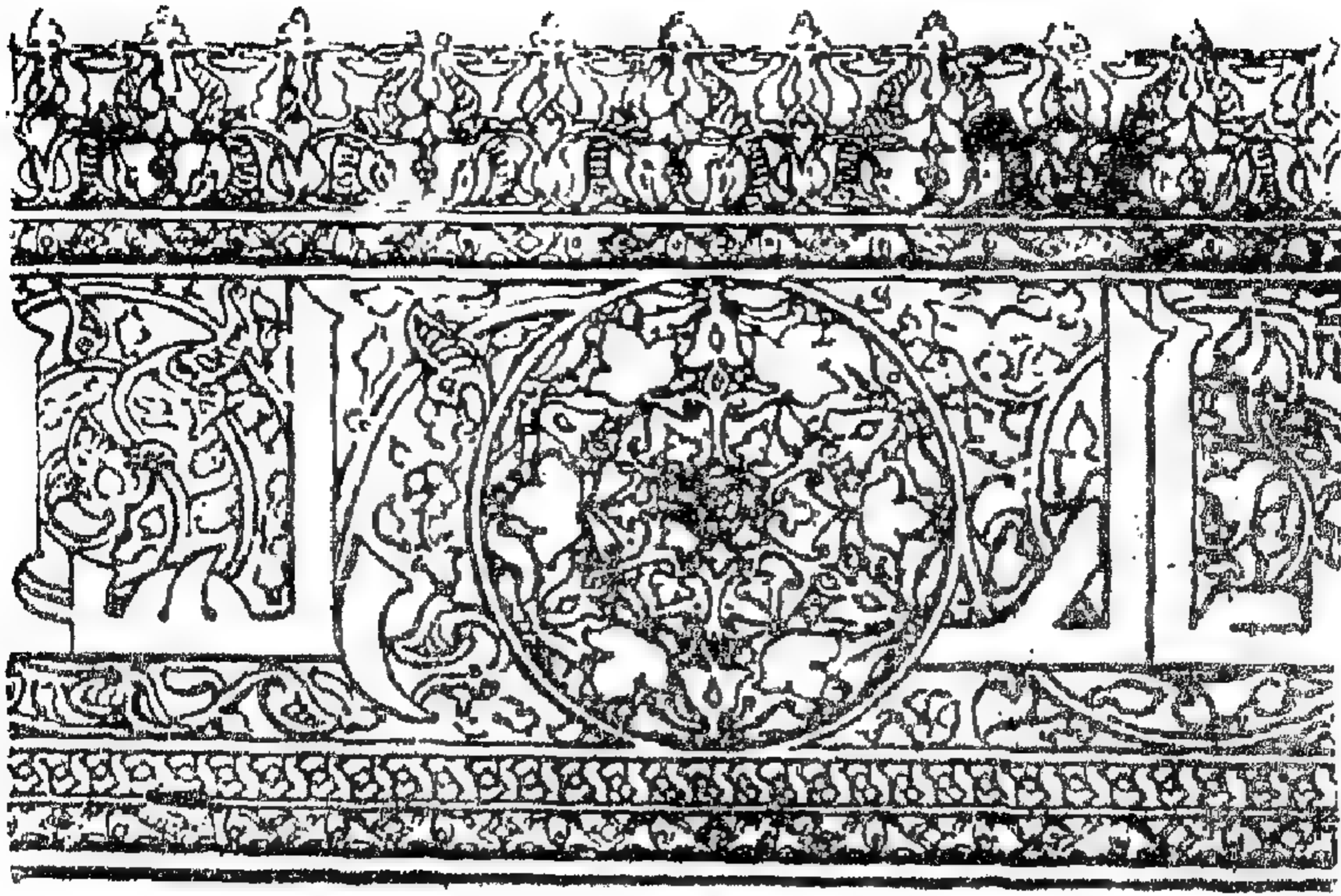


شكل ١٤٨

والنافورات العربية المصرية أكثر تنميقا من النافورات المغربية فالمصرية وضعت في الردهات العليا أمام النوافذ القمرية الجميلة التي نضدت بأوراق الأشجار وزهور الزبيج فيشع النور منها على النافورة ثم على الرخام الأبيض الذي يوضع عادة تجاه النوافذ ليعكس ذلك النور الملون البديع فتسيل أسلاكه من النوافذ تملأ القاعة بشعاع رصين هادئ و بسقف القاعة براطيم مزينة بالنقوش العجيبة وبأسفلها إفريز عريض منضد بالكتابة الكوفية أو العربية كشكل رقم ١٤٩ المأخوذ من مسجد السلطان حسن بالقاهرة .

المدرسة العجمية الهندية

لو أن للفرس أثر حميد جدا في مصر إلا أن المدرسة الفارسية الهندية أقل قوة وجمالا من المدرسة المصرية الشامية مع أن نقوشها ألخم الزخارف الإسلامية



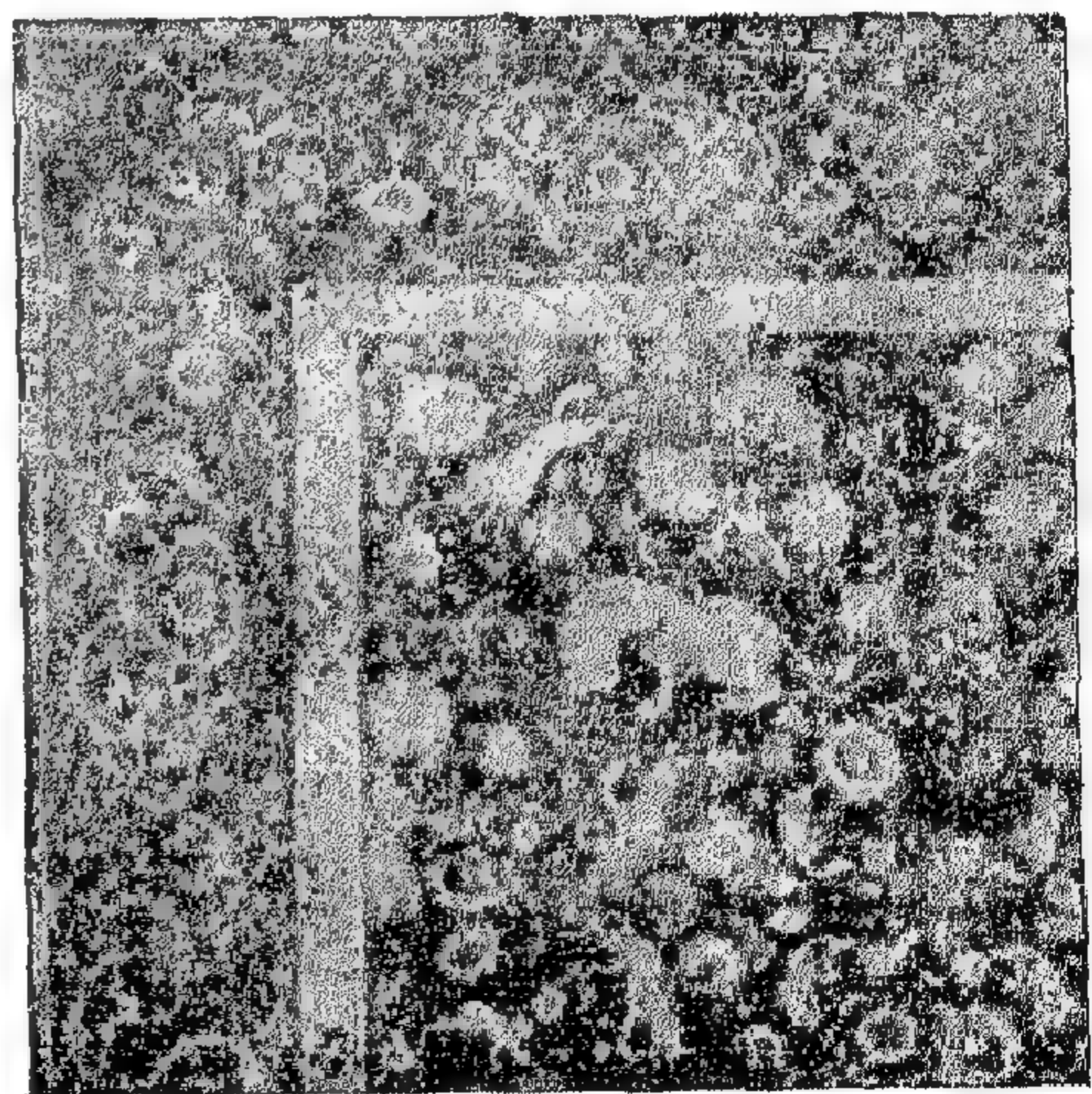
شكل ١٤٩

الشرقية طرا لكن قوتها التركيبية خالية من الرشاقة والركة اللازمين للزخارف الانشائية .

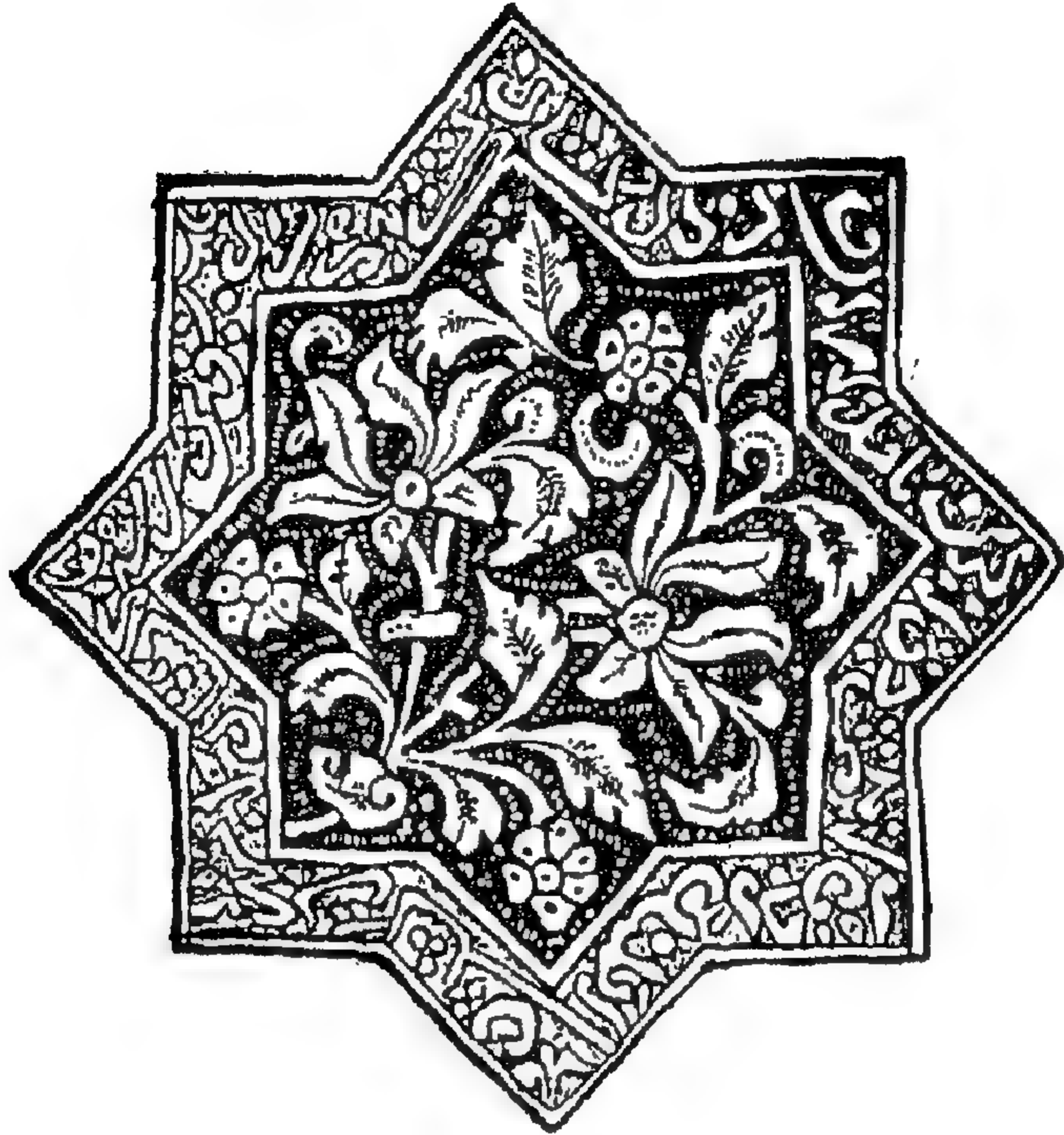
وقد امتازت هذه المدرسة باستخدام الطيور أو الحيوان كما هو مبين بشكل رقم ١٥٠ والزهور والأشكال الطبيعية وغيرها من أنواع النبات كما هو مبين بشكل رقم ١٥١ و ١٥٢ ، ويظهر أنها رسمت من الطبيعة فوراً لصدق تمثيلها



شكل ١٥١



شكل ١٥٠



شكل ١٥٢

ومحاكتها الحياة . وأما المدارس الشرقية فقد استعاضت عن كل هذا بالكتابة التي كانت كأنها جزء لا ينفصل عن الزخرفة ولو أن الحمراء صوراً بديعة صادقة التمثيل .

وقد عني الفرس بتوضيح الشعر والنثر بالرسوم الجميلة وكانوا أسبق الناس في ابتداع هذا النوع من التصوير الذي يتم القصيدة الشعرية أو الكلام المنشور وتراعى أثر الفرس على المباني الهندية الإسلامية كما يوضح ذلك شكل رقم ١٥٣



شكل ١٣٥

الذي يبين زخرفة من أحد منشآت الشاه جيهان لكنهم لم يستعملوا ذات الألوان التي أحبها الفرس بل تأثروا في الألوان أو التصميم بالتراث الهندوسي أو البوذي القديمين كشكلي رقم ١٥٤

الذى يبين تصميمًا للنسيج مطبوع ورقم ١٥٥ الذى يبين إفريزاً من إناء حديدى



شكل ١٥٥



شكل ١٥٤

مطعم بالفضة . أما الأشكال الهندسية الفارسية الهندية فهي زخرفية محضة لم تمتد فروعها وتشترك بذات الكثرة التى تشاهد فى مصر .

واستعمل الفرس من الألوان الأصفر الفاقع والأخضر (الفستقى والسندسى) مع الأسود والقرنفلى والأزرق البروسى والأصفر المائل إلى الخضرة بالإضافة إلى الألوان التى عمت بمصر والشام .

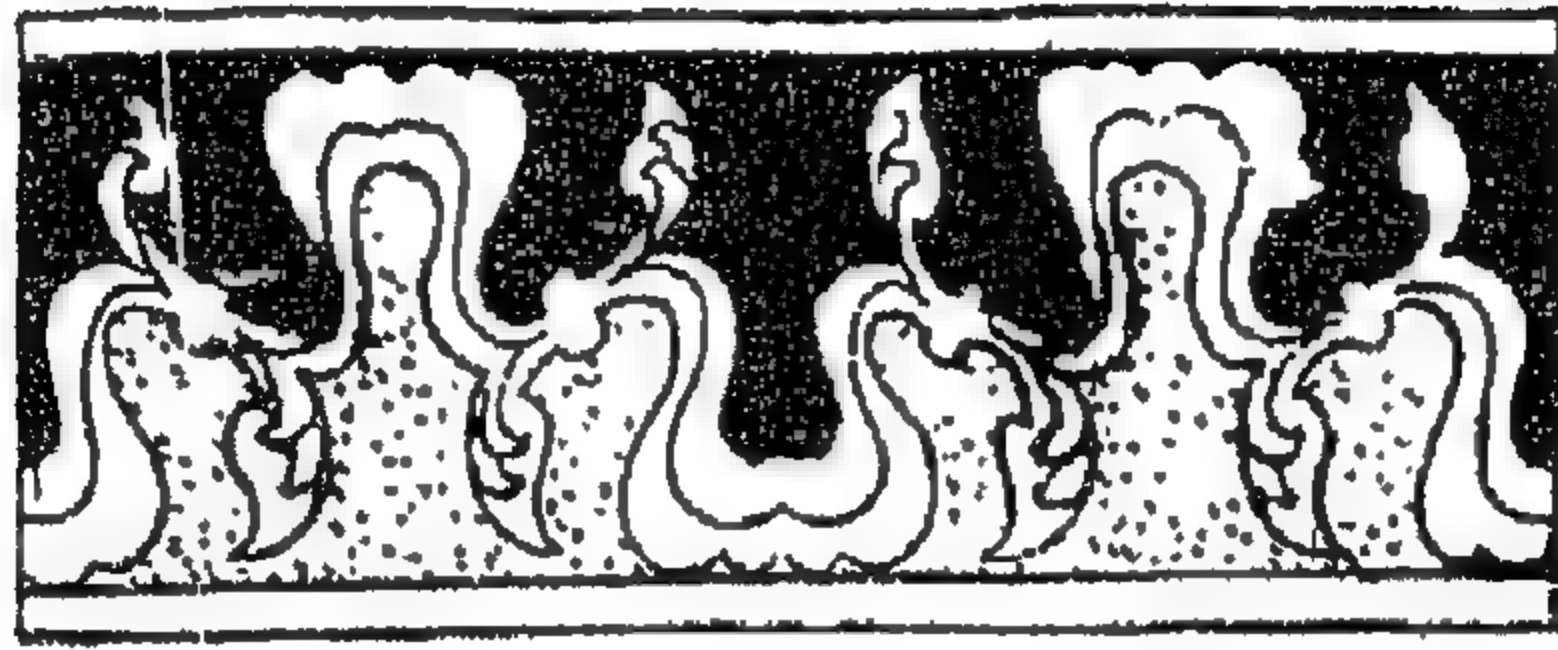
وخلاصة القول بأن هذه المدرسة تنقسم على العموم بالنبوغ فى استعمال الزهور والأشكال الطبيعية أو الاصطلاحية والبساطة فى انتقاء الأشكال وشيوع استعمال السجاد الفارسى البديع فى المنازل والمساجد .

المدرسة التركية

لما كان بالقسطنطينية لفيف من أعظم المنشآت البيزنطية كان من الطبيعى أن يكون لها أثرها على العمارة الإسلامية فى هذه الأصقاع . ولاختلاف منشأ الشعب العثمانى أثر فى تكوين منشآتهم وتشكيل زخارفهم وقد قيل إن الأتراك لم يعرفوا الفن لسكنهم طلبوا الفن وكان منهم فنانون بعد غزو القسطنطينية بزمان فكل المساجد والمنشآت التركية مختلفة الطراز كشكلى رقم ١٥٦ و ١٥٧ فى البناء زخارف اشتقها المصممون عن العرب والفرس وبجانبها زخارف تمت إلى



شكل ١٥٦



شكل ١٥٧

الطرز الرومانية أو إلى عهد النهضة وربما كان ذلك نتيجة استخدام العناصر الأجنبية في مدارس الفنون . والآتراك هم أول المسلمين الذين تخلوا عن التقاليد الإسلامية الموروثة .

أنتجت المدرسة التركية بعض سجاجيد جميلة وأغلب الظن أنها صنعت في آسيا الصغرى لأن أوراقها تختلف عن نوع الأوراق التركية المستعملة وهي في ذاتها أقرب إلى التقاليد العربية القحة من التصميمات التركية المختلطة وتراعى أثر هذا النوع من الزخارف إلى النقوش المعمارية كما يوضح ذلك شكل رقم ١٥٨ الذى يبين نقشاً من قبة المسجد الجديد بالقسطنطينية .

شكلت الزخارف الجصية العربية والأندلسية تشكيلاً خفيفاً وأما الزخارف الجصية التركية فحفرها أكثر غوراً ولونت بالأسود أو الأخضر وذهبت الزهور وقد أدى ذلك إلى المغالاة في كبر مظهر التصميم .

من الصعب بل من المستحيل أن يوصف الفرق بالكلمات بين طرازين بينهما من الشبه ما بين الطراز التركي والفارسي والعربي والمغربي مثلاً لكن العين



شكل ١٥٨

تدرك الفرق فوراً قبل تصويره بكلمات معدودة . فالأساس في تصميم الزخرفة الإسلامية واحداً ، لكن التباين كله في توزيع كتل الرسم وتوقيع التفاصيل واتجاه الخطوط فالتخيال واحد متشابه والطريقة الاصطلاحية واحدة .
أما الاسود والأخضر فهما أكثر الألوان شيوعاً في الزخرفة التركية بالإضافة إلى الألوان العربية السالفة الذكر .

الفن القوطى

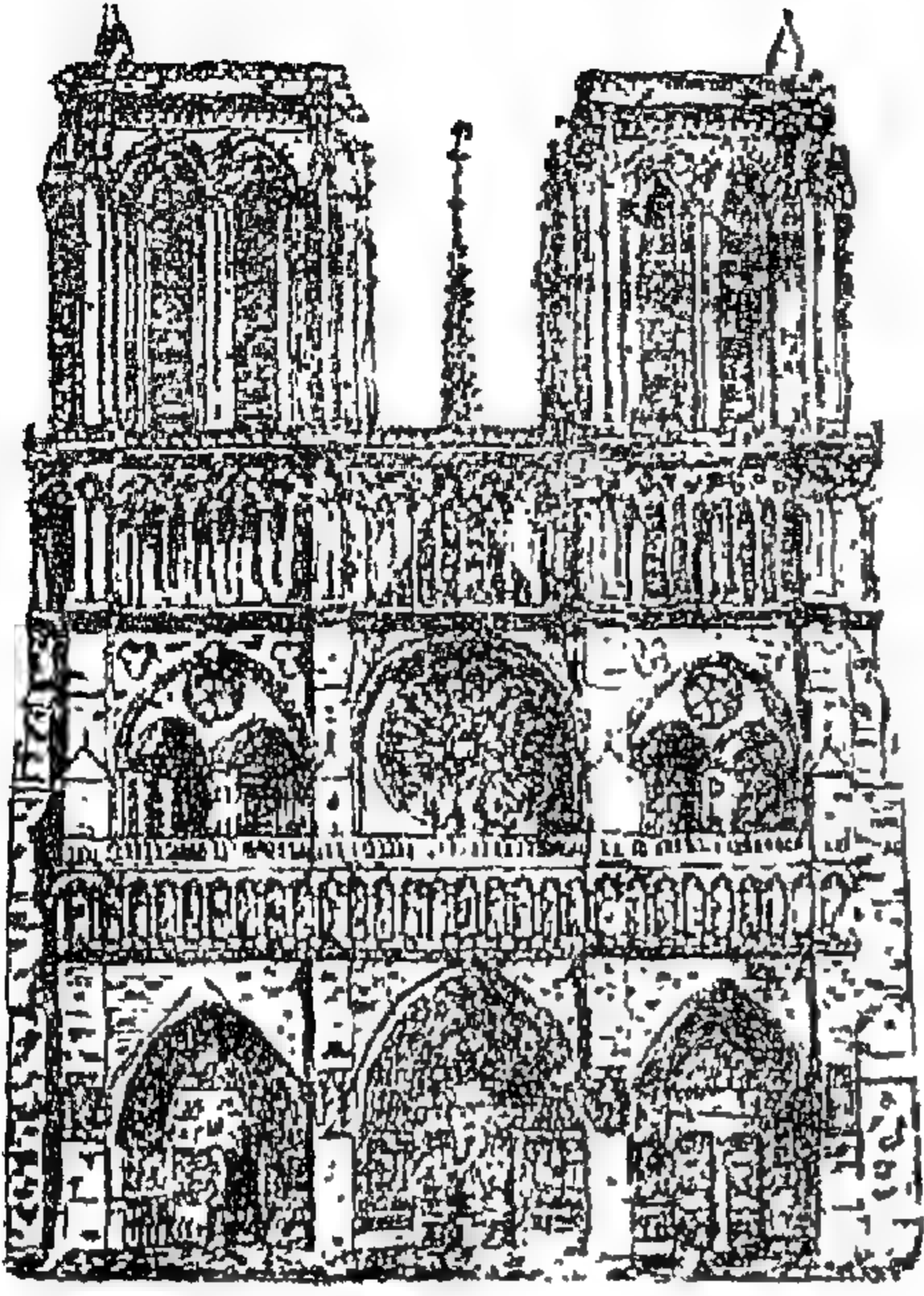
نمو الفن القوطى

نما الفن القوطى فى شمال فرنسا من الفن الرومانسك عندما أدرك ذروة مجده ثم انتشر فى انجلترا وإيطاليا وأسبانيا و بعض ممالك أخرى وكان ذلك حوالى القرن الثانى عشر الميلادى . وقد ساعدت الحروب الصليبية سرعة انتشار هذا الفن القوطى إلى حد بعيد واستمر ينمو فى معظم الممالك الأوروبية حتى القرن الخامس عشر ثم قضت عليه موجة الرينسانس بعد ذلك قضاء تاما .

وليست لتسمية الفن القوطى باسمه هذا علاقة تربطه بالقبائل القوطية المتوحشة التى غزت معظم ممالك أوربا بل أطلق الايطاليون هذا الاسم على الفن القومى القديم المزدهر فى القرن الثالث عشر احتقاراً لشأنه . ومن ثم يظهر السبب الأساسى فى عدم انتشار الفن القوطى فى إيطاليا رغم انتشاره فى كل ممالك أوربا .

الكنائس

استمر بناء الكنائس على الطراز الرومانى مدة طويلة كانت العقود المستديرة فيها قوام تركيبها الأساسى ثم دعت الحاجة الماسة إلى رفع أسقف الكنائس بقدر الامكان حتى يتمشى الارتفاع مع طول المبانى ويتسنى عمل فتحات كبيرة تنير بدن الكنيسة فكان استعمال العقد المستدير حائلاً دون تنفيذ هذه الرغبة ذلك لكثرة الضغط الذى ينشأ عن استعماله فاستخدمت العقود المحدبة بدلاً منها وكانت قبل ذلك فى الشرق معروفة . فسهل استخدام هذه الحنايا بناء كنائس هى أكثر ارتفاعاً من التى بنيت على الطراز الرومانى مع تقليل الضغط الخارجى إلى أقل حدوده وتعد كنيسة نوتردام مثلاً حسناً للفن القوطى الفرنسى وهى مبنية



شكل ١٥٩

بشكل رقم ١٥٩ وقد ظهرت بوادر
الفن القوطي في فرنسا أولا في مستهل
القرن الحادى عشر وظهرت العقود
المحدبة في مباني هذا العهد ثم عم
انتشاره في أوروبا بعد ذلك .

وسرعان ما انتشر الطراز الجديد
بين مختلف الشعوب بعد ازدهاره في
شمال فرنسا وظهر كنيسة نوتردام فيها
ثم كاتدرائية كولون بالمانيا وميلان
بإيطاليا .

تخطيط الكنائس

بين نظام الكنائس القوطية والكنائس الرومانسكية شبه عظيم إلا أن
الطراز الجديد يمتاز عن سابقه باستعمال العقد المحدب وزيادة الارتفاع وجودة
الانارة وشيوع الزخرفة بين أجزائه المختلفة .

النوافذ

تمتاز النوافذ القوطية بكبر مساحتها مع تزيينها بالزجاج المعشق بالرصاص
الملون بأعجب الألوان وقد رسمت فيها المواضيع الدينية المختلفة المأخوذة عن
الإنجيل . وكانت القيادة العليا في ذلك للفرنسيين فشكل رقم ١٦٠ يبين أحد
نوافذ كاتدرائية تشارترز بفرنسا ويحيط بكل من هذه النوافذ حلقة مشتبكة
الأقواس والحنايا المختلفة الأشكال وكلها بديعة التكوين والتنسيق وخير الأمثلة

لذلك تظهر في الكنائس القوطية الانجليزية كشكل رقم ١٦١ وهي نافذة تنتمي إلى الطراز المزخرف .



شكل ١٦١

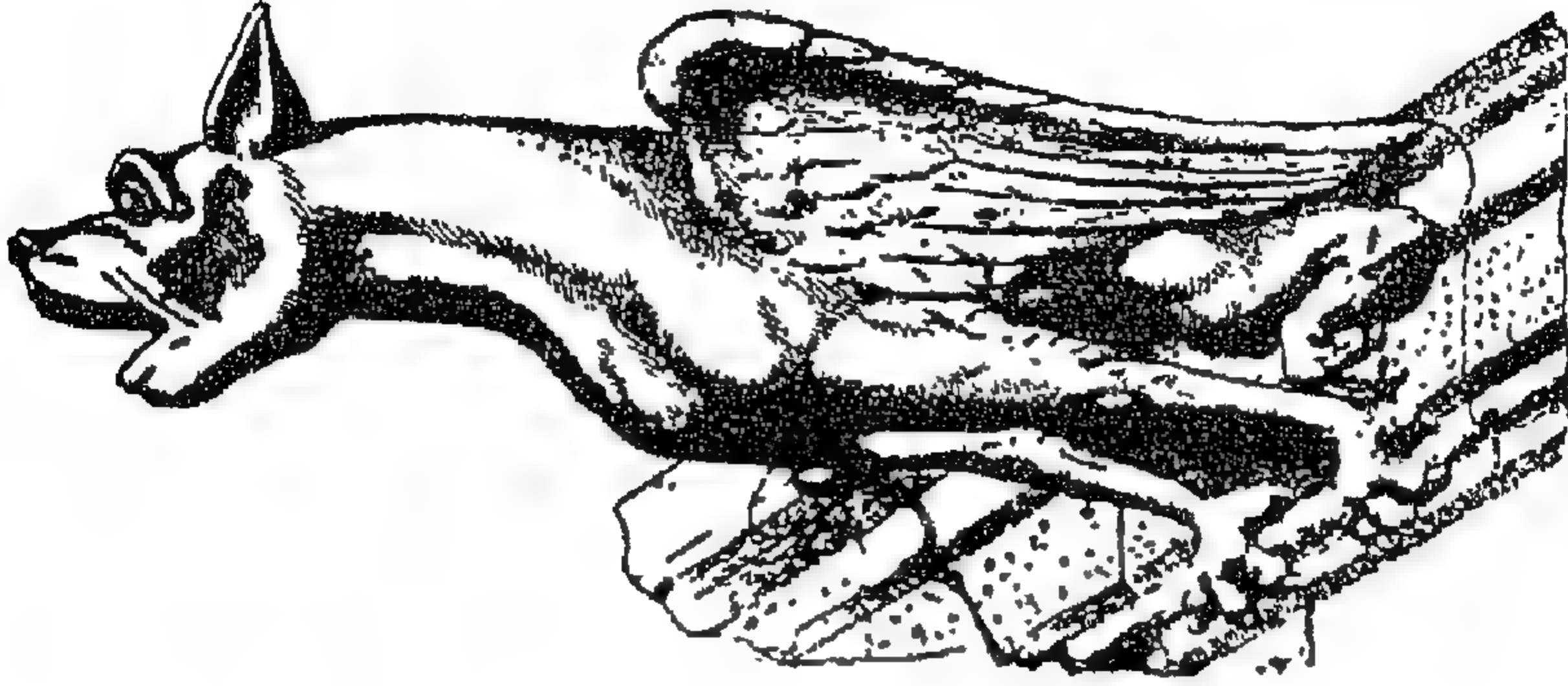
شكل ١٦٠

واجهات الكنائس

في معظم الكنائس القوطية نافذة مستديرة كبيرة الحجم تشبه الوردية ذلك لأن زجاجها محاط بإطار على شكل وردة . وتتميز واجهات الكنائس بكبر حجم فتحاتها مع صغر حجم الأبواب بالنسبة لارتفاع البناء (راجع شكل ١٥٩) . والزخرفة المحفورة في الحجر تقسم واجهة الكنيسة أقساماً رأسية مختلفة فهي على الأبواب والأبراج والنوافذ والعقود العمياء التي تزين مظهر الكنيسة الخارجي في بعض الأحيان (راجع الشكل عند حرف أ في شكل رقم ١٥٩) وأما الميازيب الحجرية فمعظمها أشكالاً لحيوان خيالي أو مسخ مضحكة من طيور غريبة عن الوجود كما هو مبين بشكل رقم ١٦٢ .

ولما تقدم الفن القوطي دخلت الزخرفة في عهد جديد فاشتقت من أوراق

الأشجار وحفرت على أشكالها ونقشت بما يدل على المهارة والذوق السليم . ومعظم النبات الذى اشتقت الزخرفة منه محلى ينمو فى نفس البقعة التى شيد البناء



شكل ١٦٢

فيها أو ينمو بالقرب منه . واستعملت التماثيل مع بعدها عن الحياة وفضاظة مظهرها لتزيين واجهة الكنيسة وقد وضعت التماثيل فى مواضع مختلفة . وأما زخرفة تيجان الأعمدة فقد اشتقت من النبات المحلى كذلك وحفرت حفرا جميلا

مدة الفن القوطى

عمر الفن القوطى ثلاثة قرون ونيف وعند أول القرن الرابع عشر الميلادى بدأت بوادر التطور والتحول تظهر بجلاء فى جميع أجزاء التصميم من تركيب وزخرف معمارى وشاع استعمال الزخارف التى تشبه لهب الشعلة المتقدة .

كان الطراز القوطى طرازا دينيا لكن بعض مباني المدينه شيدت على طرازه كدور البلديات وبعض القصور التى تشبه القلاع من حيث تحصينها وبعض الملاجىء وكانت كلها قوطية الروح تمت إلى القرون الوسطى فى تصميمها .

وفى القرن الخامس عشر شيدت المنازل على هذا الطراز فظهرت فيها بوادر الفن المقبل بأجلى مظاهره واختلفت المنازل تبعاً للبيئة التى شيدتها .

الفن القوطى فى انجلترا :

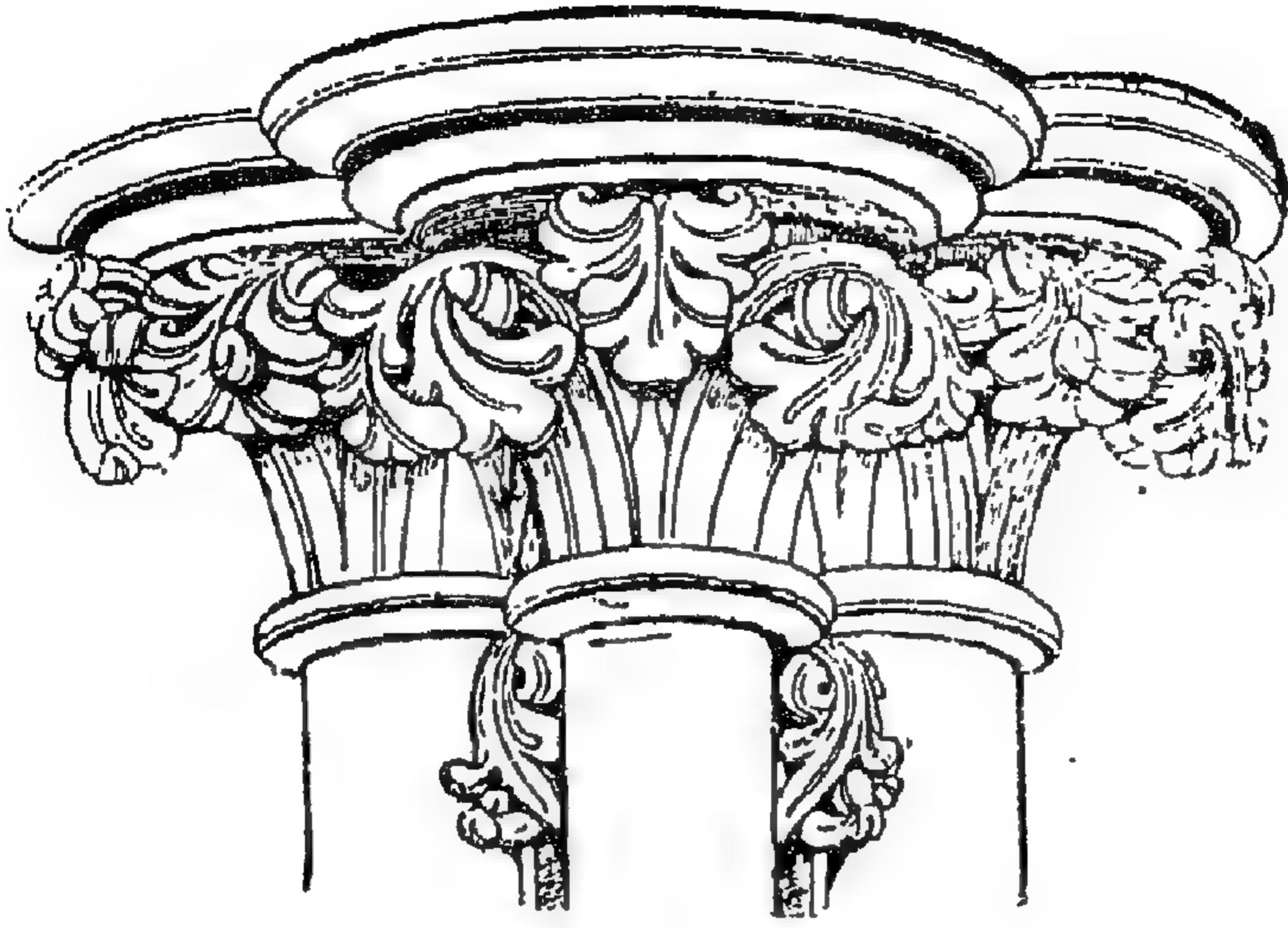
يتسم الفن القوطى فى انجلترا بجمال نسبه وقوته وقد نمت الزخرفة عند انتشار عقيدة التصوف التى عمت خلال القرون الوسطى وأنشئت الزخرفة لتزين الأماكن الدينية أما الحفر فكان جندل التشكيل ضخيم الكمثل بعضه مسخ مضحكة يتسق مظهره وطبيعة البناء الذى شيد فيه وكان شائع الاستعمال فى دعائم المباني وطنايشها وفى ميازيب المياه والعقود العمياء التى تزين بعض المباني وغيرها .

وتعد كاتدرائية كانتبارى من أقدم الكنائس الانجليزية فى هذا العهد فانها بنيت عام ١١٧٥ وعقب بناؤها بقرن تقر يباشيد دير وستمنستر فبدأ فى تشييده عام ١٢٢٥ وتظهر فيه أثر الزخارف الفرنسية القوطية بأجلى وضوح .

ثم بدأت الزخرفة الانجليزية تتكون مستقلة عما سواها فعم استعمال زهرة التيودور والأقواس المشبكة أو المتقاطعة وقد اصطلح الانجليز على تقسيم الفن القوطى فى بلادهم إلى ثلاثة أقسام .

١ — الفن القوطى المبكر

ويتسم بجمال نسبه ورشاقة التفاصيل وقوة نمو الزخرفه وقد تحررت عقول المصممين إذ ذاك من الغلظة التى تلازم الفن النورماندى واختفت الأعمدة القصيره العريضة وحل محلها عمود سربى مكون من بضع أعمدة مجموعة بعضها مع بعض رشيقة نحيفة وفى نهايتها طوق مستدير (خلعخال) وتيجانها مزينة بأوراق أشجار كل ثلاثة منها جمعت سويا لتكون كتلة واحدة من وحدات التصميم تتفرع إلى الأعلى من طرق العامود وتستدير حول نفسها بشكل حلزوني كأعمدة كاتدرائية لنكلن المبينة بشكل رقم ١٦٣ والشكل الحلزوني شائع الاستعمال فى هذه المدة خاصة ويميزه عن غيره من الطرز الانجليزية الأخرى .



شكل ١٦٣

ويلاحظ التواء محاور الزخرفة بصيغة حلزونية حتى في الزخرفة الشهابية الخاصة بهذا العصر أيضاً وهي مكونة من ورقة لها ثلاثة حلقات ملتوية حول نفسها كشكل رقم ١٦٤ وهي تختلف في هذا الزخرفة الشهابية في الطراز (المنحرف) الذي استعمل فيه ورق أشجار طبيعي



شكل ١٦٤

كأوراق أشجار القرو والاسفندان كما هو مبين بشكل رقم ١٦٣ ويختلف في ذلك الطراز الرأسي الذي يتسم بكثرة استعمال أوراق العنب مرتبة داخل مربعات أو في أشكال رباعية كما هو موضح بشكل رقم ١٦٥ ويتسم كذلك



شكل ١٦٥

بسهولة سريان منحنياته وانسجام أجزائه كما يختلف تنسيق الزخرفة بعضها مع

بعض واتصف بحسن توزيعهما بالنسبة للأرضية هذا وقد اختلفت زخارفهم الشهابية عن نظيرتها في الطراز القوطي المبكر كما يشاهد ذلك في شكل رقم ١٦٦ ومما هو جدير بالذكر أن زخرفة النوافذ



شكل ١٦٦

الزجاجية التي عملت بالزجاج المعشق بالرصاص في الطراز الانجليزى القوطي المبكر تشابه الزخرفة المعاصرة لها من كل الوجوه عدا رسم أوراق بعض الاشجار من جانبيها بدلا من رسمها من الامام كما ان الزخرفة المحفورة في التيجان استعملت في الزجاج بشكل هندسى أو متشعبة من نقطة بشكل حلزوني المحاور أيضا . وأحسن وضعها بما يدل على المهارة وسلامة الذوق .

٢ — الطراز المزخرف

يمتاز الطراز المزخرف بشيوع استعمال الاشكال الهندسية المكونة من خطوط مموجة مكررة قدت من الحجر وقسمت فتحة النافذة الأساسية إلى أقسام فرعية ملأها الزجاج المعشق بالرصاص راجع شكل رقم ١٦١ وكذلك شاع استعمال أوراق النبات في التصميمات الزخرفية بما يشابه طبيعتها بغض النظر عن

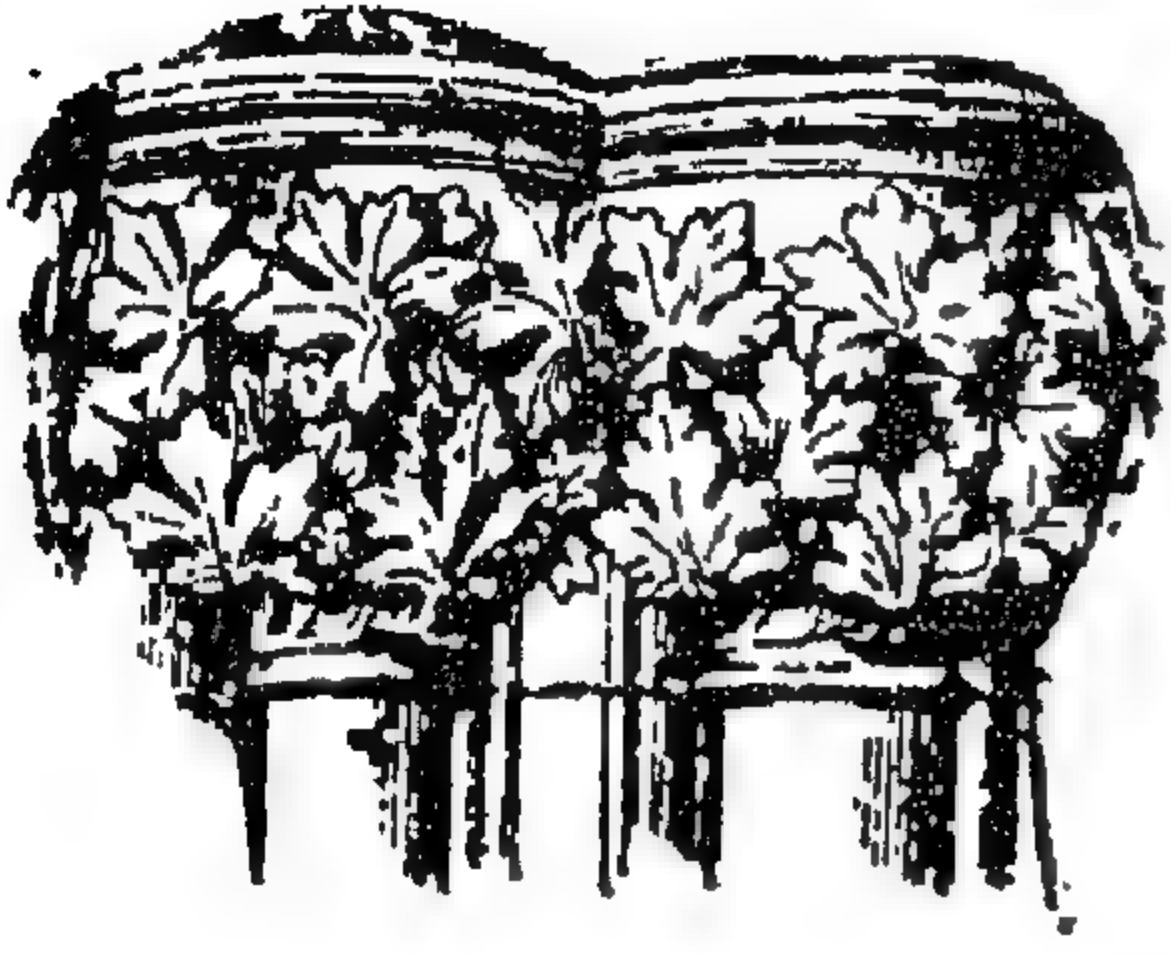


شكل ١٦٧

نوع المادة المستعملة فيها الزخرفة كما يوضح ذلك شكل رقم ١٦٧ وهو يبين حفرا على الحجر من كاتدرائية أ كستر وقد كثر انحناء محاور التصميم وتفصيلها المزخرفة بما لا يشترك معه فيه أسلوب آخر .

استعملت أوراق القرو والاسفدان والعنب والورد والالباب بوفرة وشكلت برقة ومهارة . ومع خلو هذا الطراز من الرصانة وبعض الصفات الحيوية إلا أن ذلك لا يقلل من

قدر ما يبدو فيه من غزارة الابتكار ونورانية الزخرفة فحفر على التيجان مجموعة من أوراق الأشجار كأنها لصقت لصقا على الساج الذي قد على شكل ناقوس منكس كأعمدة منزل تشابتر في سوتويل المبينة بشكل رقم ١٦٨ ولكن زخرفة هذا العهد خالية من الانسجام الذي يمتاز به الطراز القوطي المبكر .



شكل ١٦٨

زخرفت كرانيش العقود بهذا النوع من الزخارف وكذا القبو والكوابيل كما عمت الزخرفة في بعض أجزاء الحيطان وشملت الستار الذي يخفى بعض أجزاء

الكنيسة عن الجمهور . وحليت نهاية مقص فرنطون الأبواب بطنبوشة كالتي بأعلى فرنطون باب منزل تشابتر المبين بشكل رقم ١٦٩ واستعملت هذه الزخرفة في الأسقف وكانت الزخارف بادية الجمال واضحة التصميم .

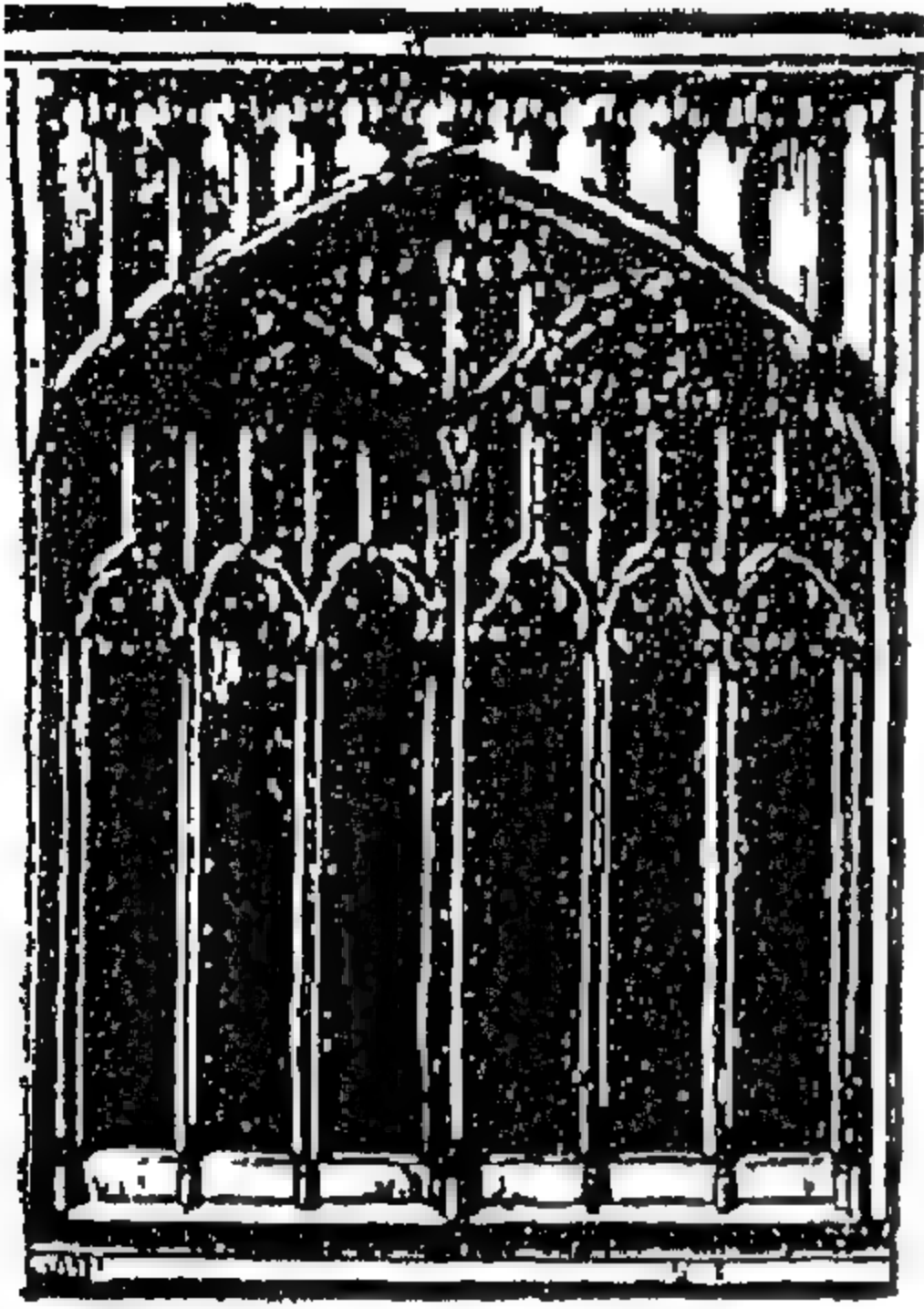
الطراز الرأسي



شكل ١٦٩

وهو الطور الأخير من الطراز القوطي الانجليزى ويتسم باختلاف محاور التصميم التركيبية والزخرفية وأظهر ما فيه فخامة أبراج الكنيسة المقسمة إلى حشاوى مزينة بالحلايا المشتبكة الأقواس والحنايا المتوجه بما يشبه القبة المستطيلة وبهاشرفات مفرغة ودعامات منمنمة .

وللنوافذ طريقات رأسية تمتد إلى رأس النافذة التي كثيرا ما تكون عقدا
ذا أربع مراکز كما يشاهد ذلك في نافذة كنيسة بوشامب رقم ١٧٠ وقد يكون
بالنوافذ سواقيس أفقية مزخرفة بالاقواس وكلها
تقسم النوافذ أقساما فرعية متزنة الأجزاء .

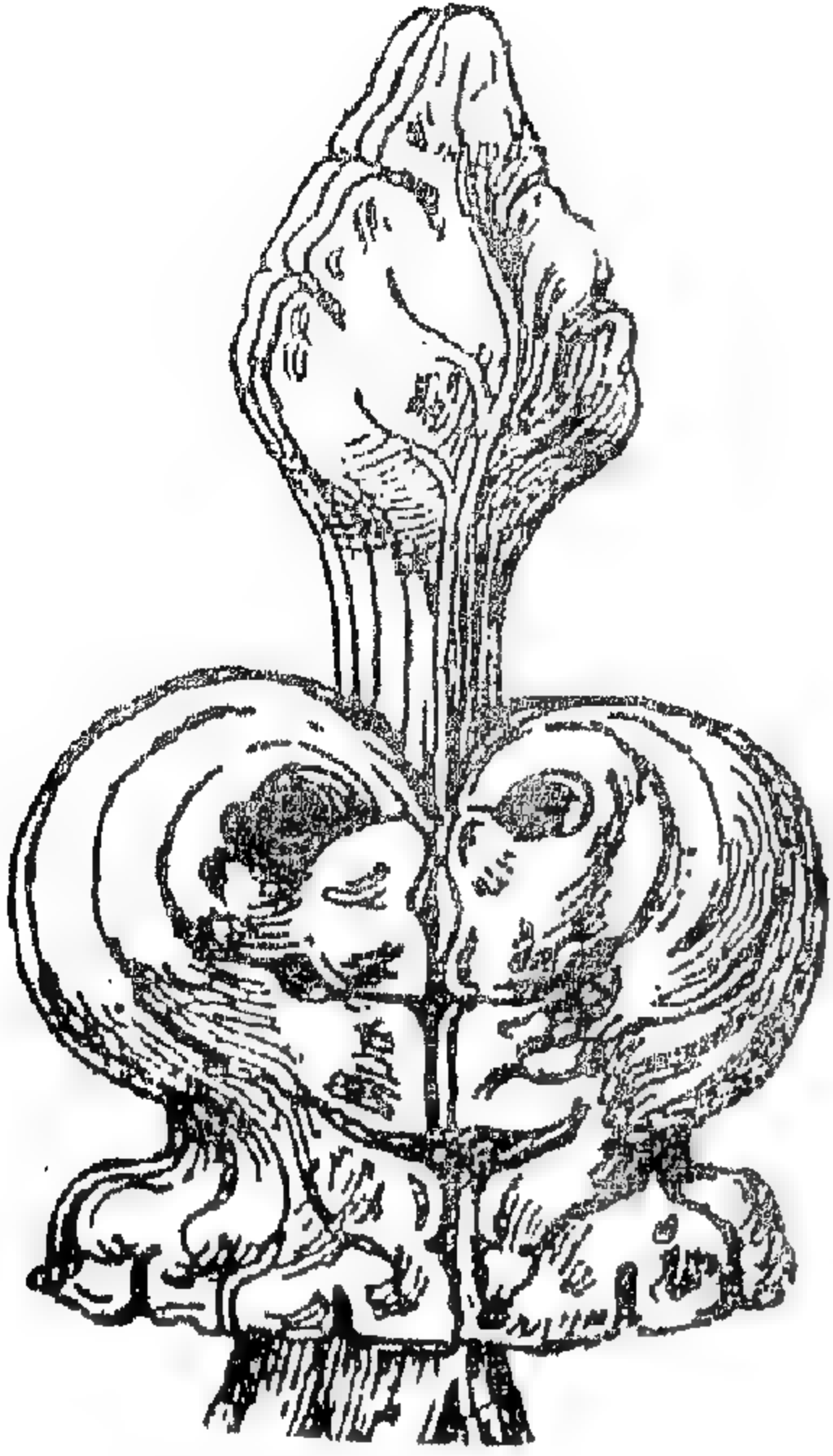


شكل ١٧٠

والحفر في غضون القرن الخامس عشر منوع
المواضيع عظيم الفخامة قوى التصميم تام التفاصيل
وقد أحدثت المحليات اختلافا في طريقة التصميم
والعمل ويرجع ذلك إلى تأثير العرفاء بمنظرهم
الطبيعية المحلية واختلاف أمزجتهم . وإذا
تأملنا في أي دير قوطي أو أي كنيسة لدرس

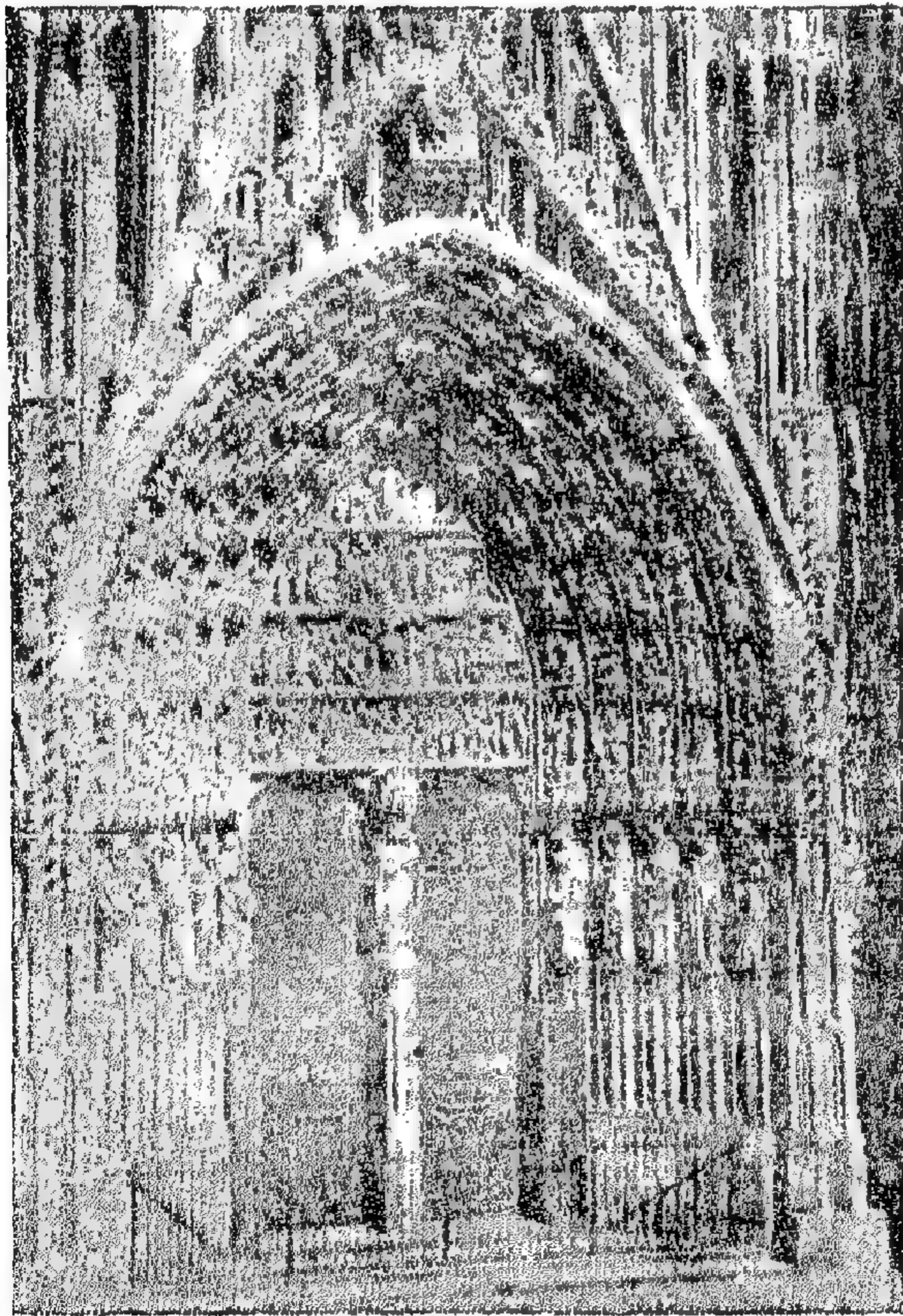
تفاصيله الزخرفية التي تنضد سجوفه ومقاعد وستره لوجد فيه تراثا عظيما من عمل
القرون المختلفة والشخصيات المتباينة تشبعت كلها بمذهب التصوف الذي عم
في غضون القرون الوسطى والعمل على إيضاح أثر هذا المذهب وشاع استعمال
عناقيد العنب وزهرة التيودور وأوراقه إبان هذا العهد كذلك . وأما نهايات
المقاعد الكنيسية فهي مصفحة بزخارف مشتقة من رأس أبي النوم حفرت بدقة
ورشاقة تستلفت النظر كشكل رقم ١٧١ وقد عم تصميم الشعارات العائلية على
المنازل بكثرة وكانت على شكل دروع بها زخرفة ورمز أو بها رمز وخارجها زخرفة
صنعت الأكتاف بصحن الكنيسة رباعية أو معينة تحتوى عادة على
كرنيشة من منحن عكسي القوس مقسمة إلى أعضاء فرعية كلها تحمل تاجا
ثماني الأضلاع وبين ثنايا كرايش العقد زهورا تنضدها زهرة مستديرة وأخرى
مربعة تتبادلان بالتتابع والكليةما أربع (بتلات) وريقات .

الفن القوطى فى فرنسا



شكل ١٧١

تختلف الكنائس الفرنسية عن الانجليزية
اختلافاً بيناً من حيث الحجم وتوزيع النقوش
والحفر ونسبة الأبواب والسعة فهى أقل طولاً
وأكثر ارتفاعاً واتساعاً فى عرضها ، وتختلف
كذلك بنسبة مدخلها الأساسى فهو أكبر فى
الكنائس الفرنسية عن نظيره فى الانجليزية وقد
زانتها تماثيل عديدة وضعت فوقها مظلات بارزة
تقيها مياه الأمطار وتراعى أثر ذلك على الألمان وأما
شكل رقم ١٧٢ فيبين باب كنيسة ستراسبورج



شكل ١٧٢

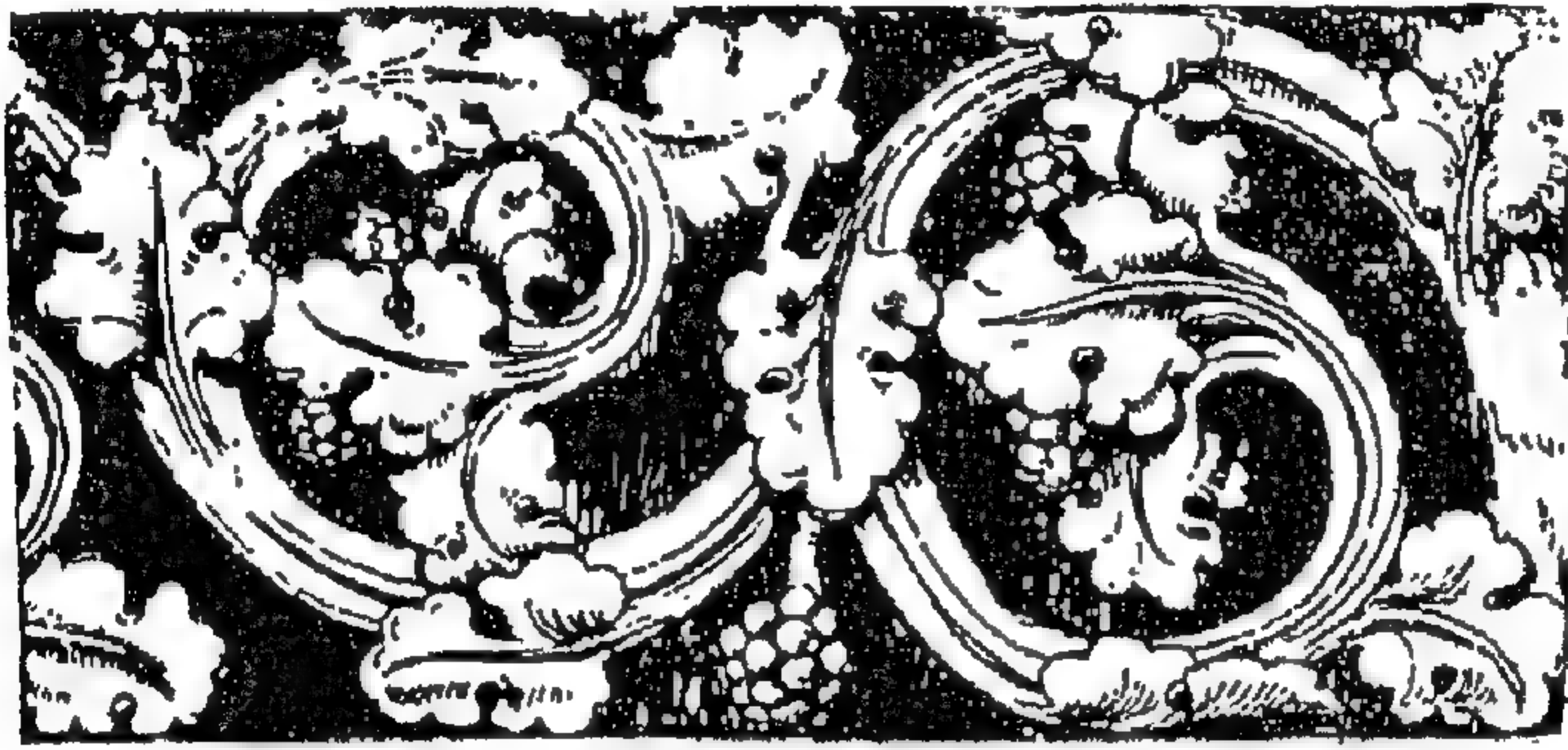
بفرنسا وزين الكتف الأوسط الذى يشطر فتحة الباب نصفين متساويين بتمثال العذراء أو بتمثال أسقف الكنيسة وفوقه صفوف تعلو إحداها الأخرى وتمثيل القرنين الخامس والسادس عشر تشهد للفرنسيين بالباع الطويل والمهارة الفائقة فى فنون الحفر وإنشاء المباني وكانت الملابس التى عليها رغم جفاف محيا التماثيل تشف عن تركيب الجسم التى تستره وكانت مع ذلك قليلة التفاصيل جذلة الكتل قوية القطع .

نضدت الزخرفة الشهابية فرنطونات أبواب الكنائس وتوجتها طنابيش من حجر على شكل صليب مزخرف أو قسمت أقساما فرعية متشابهة الأغصان وقد تنضد الأبواب برسومات أو تماثيل مأخوذة عن بعض المواضيع الدينية من الانجيل داخل حشاوى خشبية على شكل صليب مكون من أربع دوائر وقد تمتد زخرفة الواجهة بامتداد إحدى واجهات الدير الأساسى كلها

اتسم الحفر الحجري والخشبي فى القرن الثالث عشر بكبر تفاصيله وجزالته وشدة ارتفاع أجزائه ويختلف فى ذلك مع نظيره فى إنجلترا الذى تغلب فيه استدارة التفاصيل عن غيرها وتقسيم الأوراق إلى وريقات صغيرة تتفرع من الأصل ذات اليمين وذات الشمال .

ولا تخفى الزخرفة فى تيجان الأعمدة شكل الناقوس المنكس بل تظهره حتى تبدو كأنها التصقت بجدرانها وليس فى ذلك الخلونى الملتف حول نفسه الذى يشاهد فى التيجان الانجليزية المعاصرة وأما كشفة الصفحة (الجزء الأعلى فى تاج العمود) فكثير ما كانت أعضاؤه مستقيمة ولم تكن الأعمدة السربية معروفة لدى الفرنسيين إبان ازدهار الفن القوطى ولا تيجان الناقوس المنكس العارية عن الزخرف والتمنمة . ثم تطور الحفر والنقش وما يتبعهما من ضروب الزخارف فى غضون القرن الرابع عشر فكانت الزهور والأوراق أكثر شجهاً

بالطبيعة وقد ظهرت بها أضلاع تقسمها إلى أقسام تتمشى مع نموها الطبيعي الذي تظهر به إعادة في الأصل النباتي فاذا استعملت حلزونات تشبه حلزونات ورقة الا كنيثس الملفوفة الحلمات كانت (بتلاتها) قصيرة الطول واستعملت معها أوراقاً أو زهوراً أخرى كما حدث في الحفر الذي يزين كنيسة نوتردام ببباريس فقد استعملت الحلزونات مع أوراق العنب المستديرة الأطراف كالمبينة بشكل رقم ١٧٣



شكل ١٧٣

وقد شاعت الزخرفة الشهابية في فرنسا شيوعاً عظيماً وبالأخص في دير أمي وبه شبك حجري سيال الخطوط مختلف الحنايا شيق المظهر وكلها استعملت مع الفرنطونات المزخرفة والطنابيش المزينة بالرسوم البديعة لتزين الكنيسة من الخارج أو الداخل فكان منظرها بديعاً جميلاً كما يوضح ذلك شكل رقم ١٧٤ المؤخوذة من كاتدرائية أمي

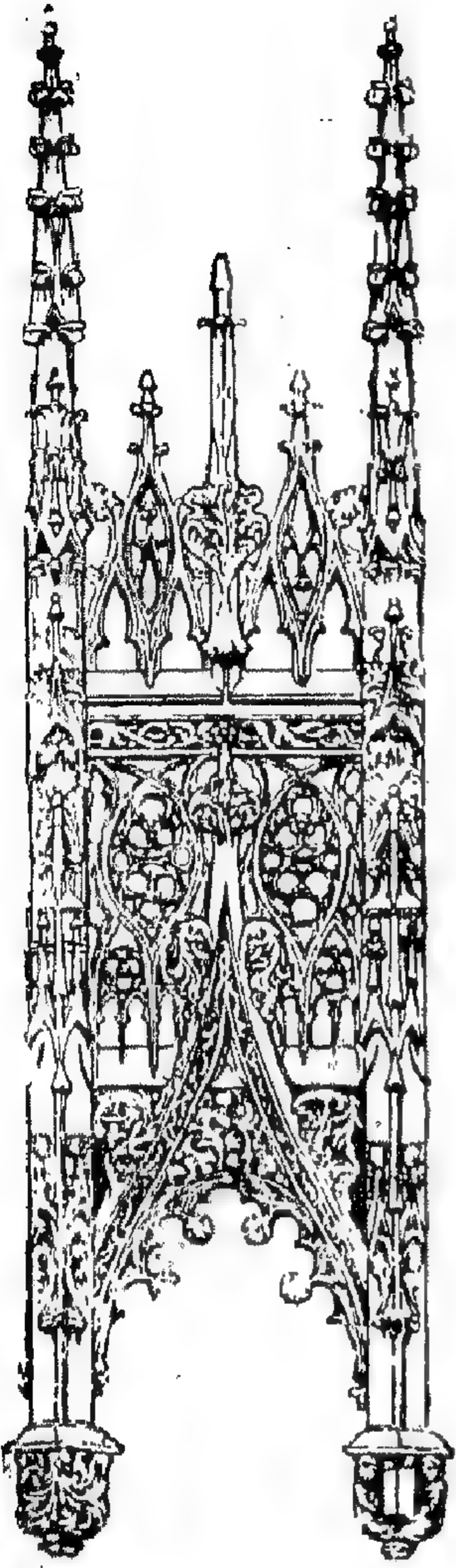
الزخرفة الايطالية

أحب الايطاليون النقش الحائطي فوق المصيص وفضلوه عن نوافذ الزجاج المزخرف حتى انتشر في عهد النهضة (الرينيسانس) الذي انبعث أصوله من إيطاليا وترامى أثره على بقية الممالك الأوربية فاكتسح الفن القوطي وأعاق نموه إلى حد لم يتعداه ولم يكن للايطاليين ميل للفن القوطي لاحتقارهم إياه وكان للحفر والنقش في إيطاليا ذكرى مشوهة من ذكريات الفن الروماني القديم كما يبين

ذلك شكل رقم ١٧٥ فخالف في ذلك فنون أهالي الشمال وأغدقت الزخارف على الفسيفساء كما عم استعمال التماثيل في تماريش الهياكل المقدسة وعلى المقابر كذلك وزخرفت الوجوه بالرخام الملون والأعمدة الملفوفة التي تحمل العقود والحنايا المحدبة .

الزخرفة الاسبانية

اشتهرت القواطع الاسبانية الخشبية أو المرمرية بجمالها وكثرة زخرفتها التي تمتد إلى القبو المسقف للكنيسة ولونت بالألوان الجميلة الزاهية وذهبت حلاليها البارزة كشكل رقم ١٧٦ الذي يبين طنبوشة من كتدرائية القديس جين بطليطلة وقد حكت التماثيل الحجرية والمرمرية الحياة فيما بدا في مظهرها من



شكل ١٧٤



شكل ١٧٥



شكل ١٧٦

تعبير رقيق عن التأثيرات النفسية المختلفة
فيمتد مظهرها شتيت العواطف الهادئة الرضينة
وقد أدى وجود الآثار الرومانية العتيقة إلى
جمال التفاصيل فكانت في ذلك على نقيض
مع زخارف أهالي الشمال وكان التصميم في
روحه ومظهره ضعيف التركيب

وأما الحديد المطروق فقد ظهر في جنوب
أسبانيا وبالأخص عند أقول القرون المتوسطة
فكانت قضبانها طويلة بها تفرغ جميل المنظر
وكانت أبراج الكنائس شامخة الارتفاع جافة
المظهر رغم شيوع الزخرفة في كل أجزائها

واستعمل الزجاج المعشق بالرصاص في اشبيلية وأوفيديد وغيرها من المدن
الاندلسية وكان تصميمه ثقيلًا قويًا شديد الألوان والزخارف المحفورة في الكنيسة
مدنية الأوراق جزلة الكتل تحاكي الطبيعة .

وبالاديرة الاندلسية تتجلى صناعة الفضة التي ورثوها عن العرب لكنّها تجسدت
في هذه الحقبة بشكلها القوطي فصنعت الصلبان والكؤوس والتماثيل الذهبية أو
الفضية والثريات المنضبة بالمعادن النفيسة بكثرة

الزخرفة الألمانية

أدرك الفن القوطي ذروته في غضون القرن الرابع عشر كما شاع عمل التماثيل
في هذه الحقبة في فرنسا وألمانيا كذلك . وكانت التماثيل محمولة على قواعد نصبت
بالحفر وبأعلاها مظلات صغيرة تحميها من الأمطار لان الألمان إنما أخذوا ذلك
عن الفرنسيين (راجع شكل ١٧٢)

والتماثيل الألمانية مليئة بالتفاصيل الدقيقة : تسبق المقدرة الصناعية فيها الخلق الفني فجميع تصميماتها متكلفة في الاوضاع واتجهت كل المحاولات للتشبه بالطبيعة عند صنع التماثيل :

والزخرفة الألمانية مشتبكة الفروع والأغصان طبيعية المظهر فشكل رقم ١٧٧



شكل ١٧٧

يبين باباً خشبياً نضد بالنقوش الحديدية التي تشبه أوراق الاشجار وقد انتشرت التصميمات الطبيعية حتى في سواقيس وطريقات النوافذ الزجاجية وهنا تغلبت المقدرة العملية على الفنية أيضا ولم يلاحظ الالمان جمال محاور التصميم أو رشاقة الخطوط الخارجية فيها

هذا وقد أدى شيوع الآخرفى شمال المانيا استعماله لنقش الجدران والاستغناء عن التماثيل فعمت حلايا الآجر الملون فى جميع أجزاء المباني وكانت مفلات الهياكل من الصناعات البارزة فى ألمانيا إبان العصور المظلمة وكانت كثيرة الزخرفة شاهقة الارتفاع تشبه الابراج فى تصميمها فهى مدرجة تستدق من طرفها

الاعلى مصنوعة فى غالب الاحيان من الخشب المتماثل الالياف ثم نضدت بالتمايل والنقوش المحفورة والطنايش الجميلة .

. والنوافذ الزجاجية بديعة التصميم للغاية فقد طفقت شهرتها الخافقين كما يبين ذلك شكل رقم ١٧٨ فالناحية اليسرى مأخوذة من كنيسة هاندلشاسم والناحية اليمنى محفوظة فى متحف ميونخ



شكل ١٧٨

الزخرفة الصينية

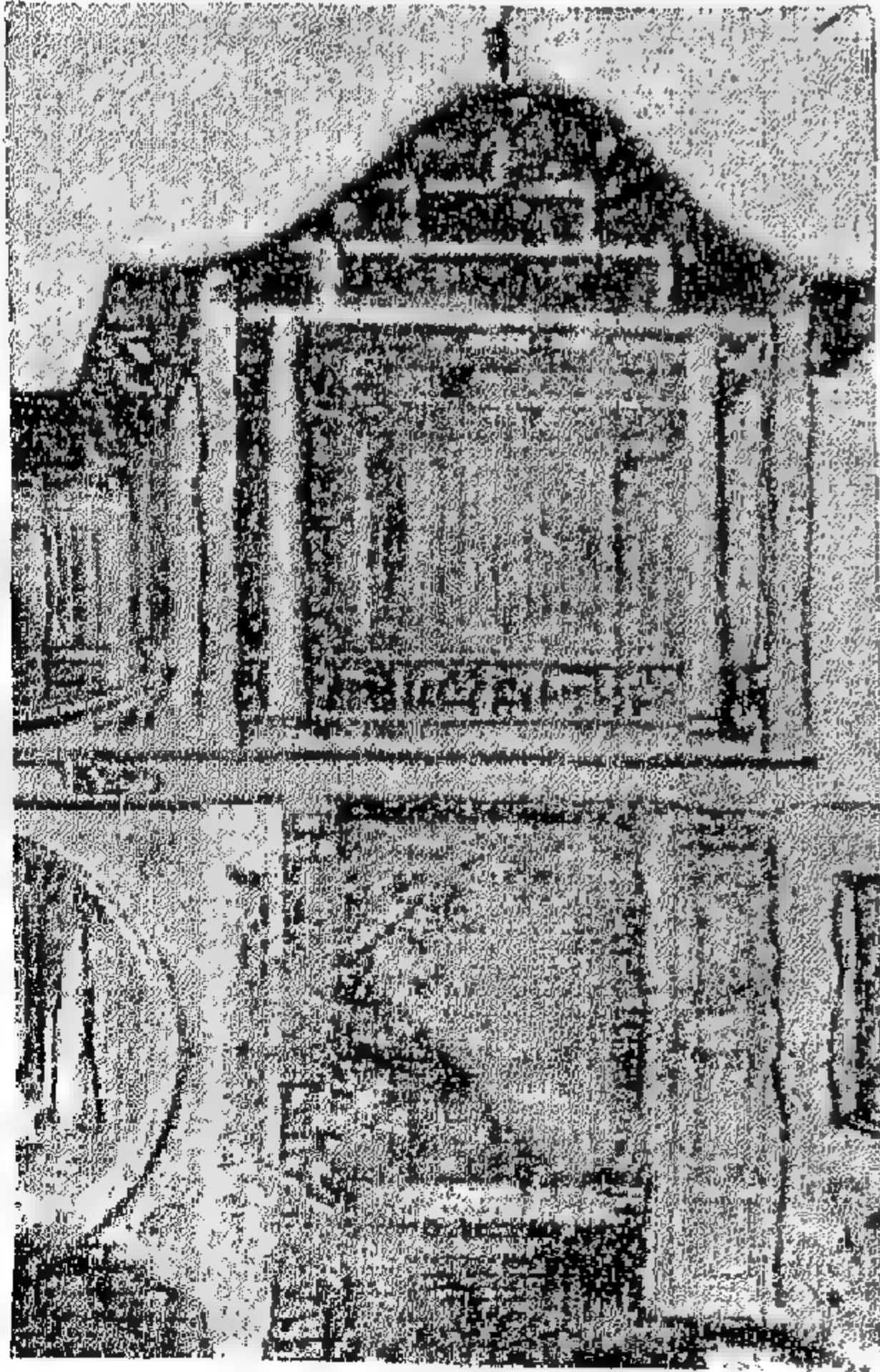
نبذة تاريخية

ولو أن أقدم الآثار الصينية تدل على أن منشآتهم تتصل بالقرن الثالث والعشرين قبل الميلاد عندما نزحت قبائل البا كو من إلام وبابل إلى الصين واستقموها معهم طرازهم الأشورى المبكر ، ولسوء الحظ دمرت كل مباني هذا العهد ولم يبق منها غير صيتها مع أن أقدم الآثار الموثوق بصحته الآن إنما يرجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى فقط .

العمارة الصينية

يظهر أن الصينيون اتخذوا لهم أسلوبا واحدا فى منشآتهم وأقدم الأمثلة بناءه كورينز فى اليابان عام ٦٠٧ ميلادية وتطور الطراز بعد ذلك وكانت أعمدة

منشآتهم من الخشب فوقها الأسقف الجمالونية المغطاة بالقرميد الملون بالألوان الزاهية الجميلة وتجلى جمال زخارفهم المعمارية الأساسية فى مجموعة السكوابيل التى تحمل رفرفة الأسقف كما هو مبين
بشكل رقم ١٧٩



شكل ١٧٩

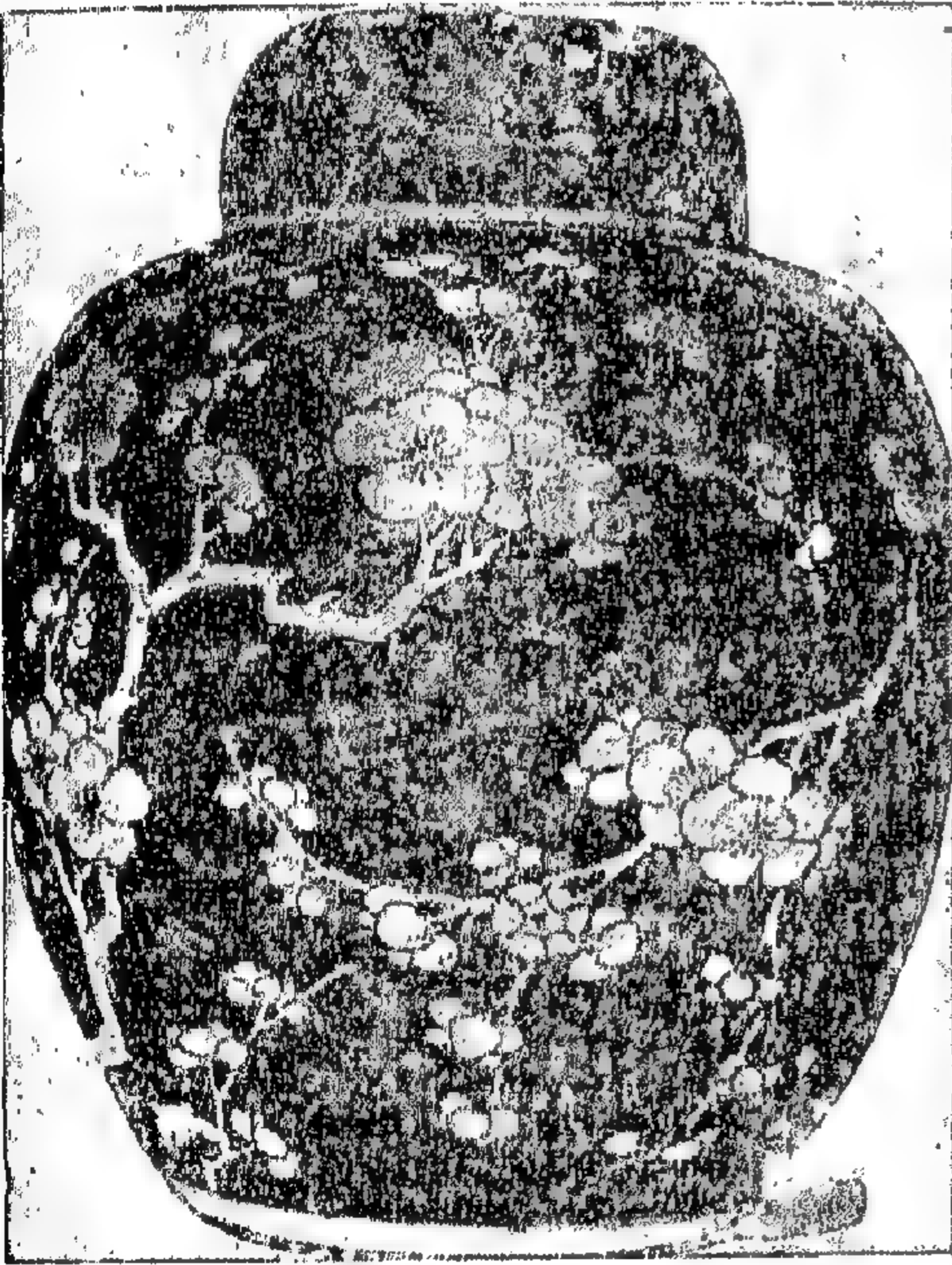
وللصينيين طراز فريد فى بابهِ اتخذوه لتركيب أسقفهم فقد استعاضوا عن البراطيم الأفقية (التي تربط الأسقف) بكمرات معشقة فى الأعمدة تربط التركيب

بعضه ببعض ومن ثم لم تستعمل تيجان الأعمدة التي كثيرا ما تكون السحنة الأساسية في أى طراز .

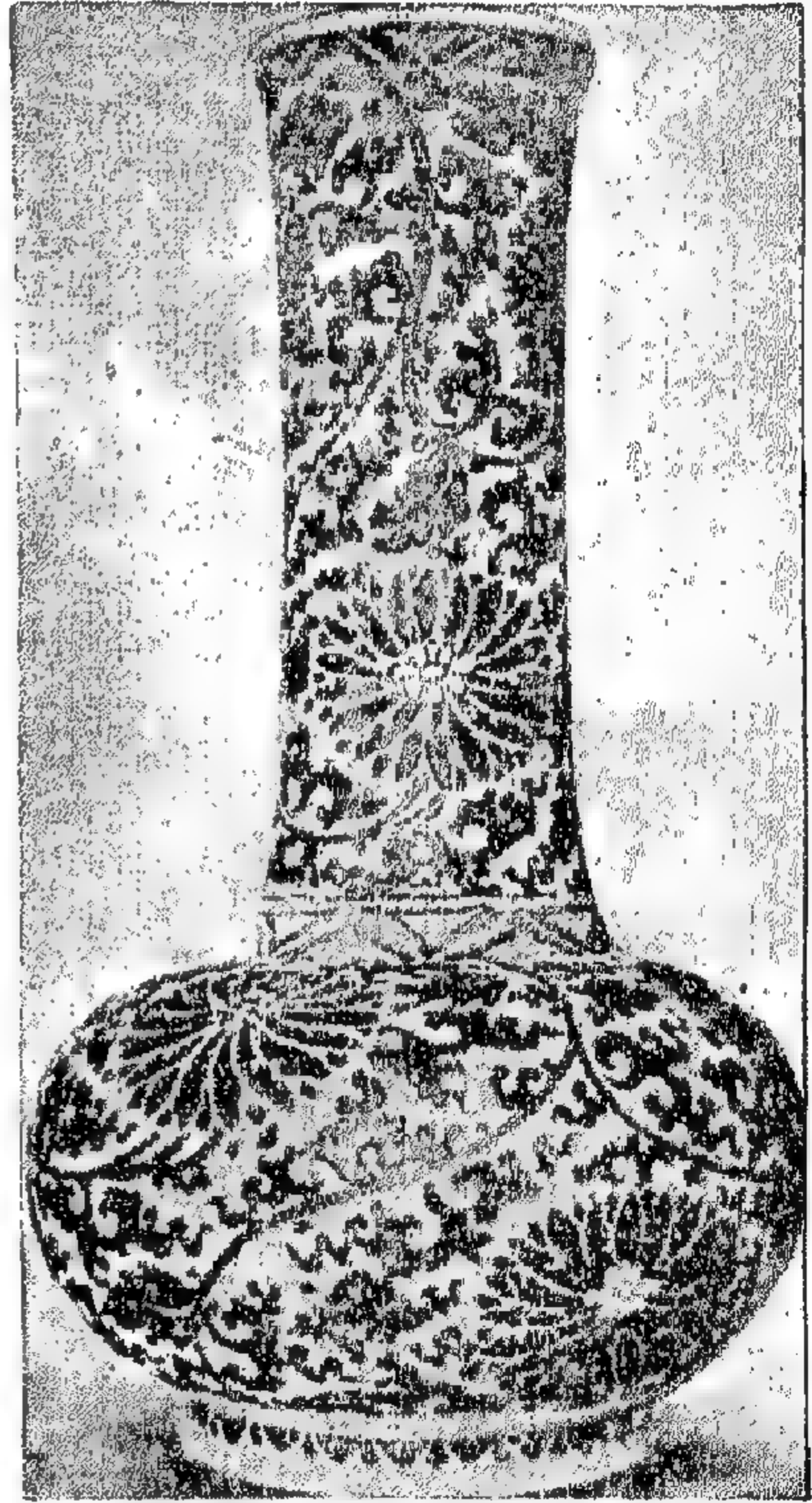
وفي صدر تاريخهم استعاضوا في تشييد مبانيهم بالآجر المغطى بالقيشاني الملون بالألوان الجميلة عن الأخشاب التي استعملوها في أوائل عهدهم .

الزخرفة الصينية

والصينيين صيت طائر في عمل الأواني الفخارية والخزفية على اختلاف أنواعها وتباين أشكالها كما هو مبين بشكلي رقم ١٨٠ و ١٨١ . وقد برعوا



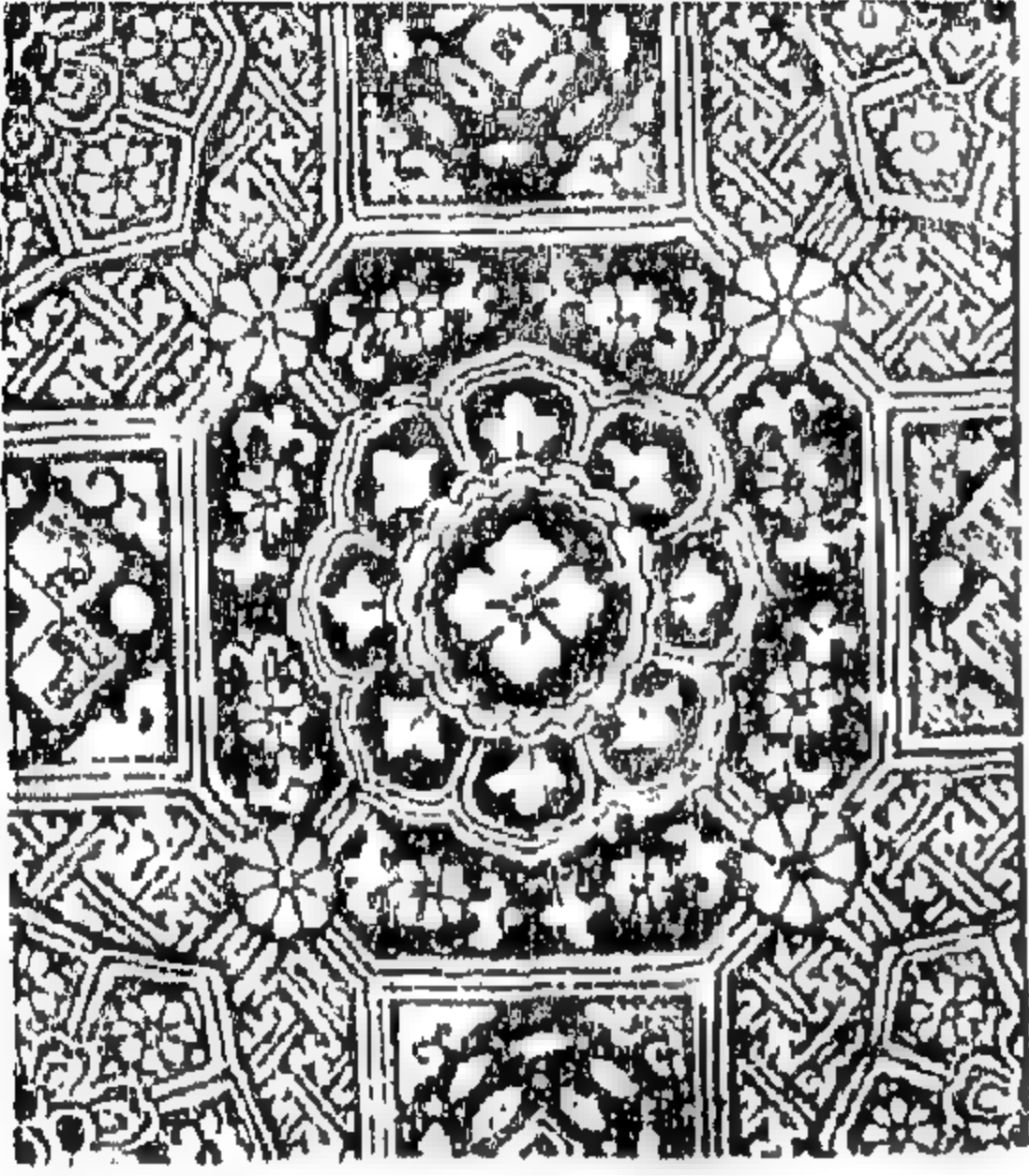
شكل ١٨١



شكل ١٨٠

في التطريز بالفضة والذهب كما يوضح ذلك شكل رقم ١٨٢ الذي استعمل التنين في زخرفته ومما هو جدير بالذكر ملاحظة قوة خطوط التصميم وسهولة سريان منحنياته .

استعملت الزهرة الصينية: الوطنية وزهرة الفاوينا فكان لهما أثر قوى على الفن ولم تخل التصميمات الصينية من استعمال الاشكال الهندسية كالسدس والمثلث والدائرة وزخرفت بالزهور واستعملت بكثرة كما يوضح ذلك شكل رقم ١٨٣ .



شكل ١٨٣

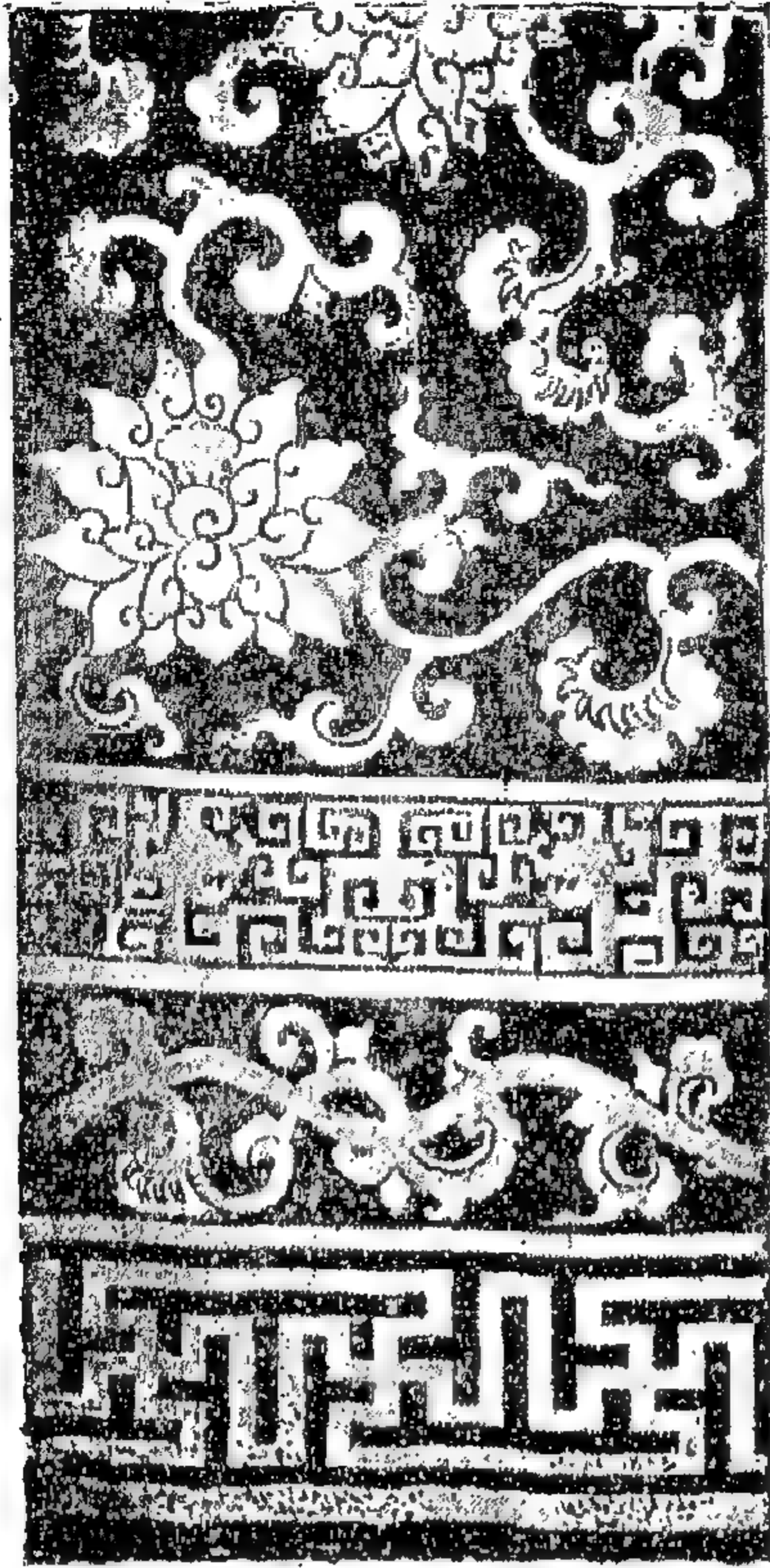


شكل ١٨٢

وكان للصينيين باع طويل في المصنوعات البرنزية كالنواقيس والطبل النحاسية التي تدق في المنازل والمباخر البرنزية والحفر على حجر الصيب والعاج والخشب والنسيج المزخرف بالنقوش البديعة كما يوضح ذلك شكل رقم ١٨٤ وهي قطعة من القطيفة الملونة بالأحمر والأخضر استعملت فيها الخيوط الذهبية

وتستعمل زهرة الفاوينا مع الاشكال الهندسية والزهرة والتنين والطيور والزهور الاصطلاحية للصينيين قدرة فائقة في استعمال الألوان القوية الجذابة وبالأخص اللون الأزرق القديم الذي شاع استعماله ابان أسرة منج من عام ١٥١٨ إلى عام ١٦٤٠ (راجع شكل رقم ١٨٥)

وللرموز مكانها العظيم في الزخرفة الصينية أيضا لعلاقتها بالطقوس الدينية . فكان الأزرق لونا لمعبد السماء ولونت أواني القرايين بالأزرق الفاتح وطنافس



شكل ١٨٢

الكهنة بالأزرق أيضا وعليها دثار من اللون الفاتح نفسه
وأما القيشاني الأصفر والطنافس الصفراء فقد عثم استعمالها في معبد الأرض
والأحمر في معبد الشمس والأبيض في معبد القمر
ومما لا جدال فيه أن الصينيين أساتذة عظام في إنشاء الصور ولهم في عملها
قدرة يضرب المثل برقمتها وحسن تنسيقها ومن هنا كانت زخارفهم المعمارية سطحية
جميلة الألوان صورت فيها المناظر الطبيعية والزهور والأحراش والغابات وكانت
منشآتهم صغيرة شيقة تتألق في ساعات النهار بحسن تصميمها وقد دعت الديانة
البوذية استعمال الرموز فالتنين رمز الروح والذسر رمز القوى الطبيعية وغيرها .

الفن اليابانى

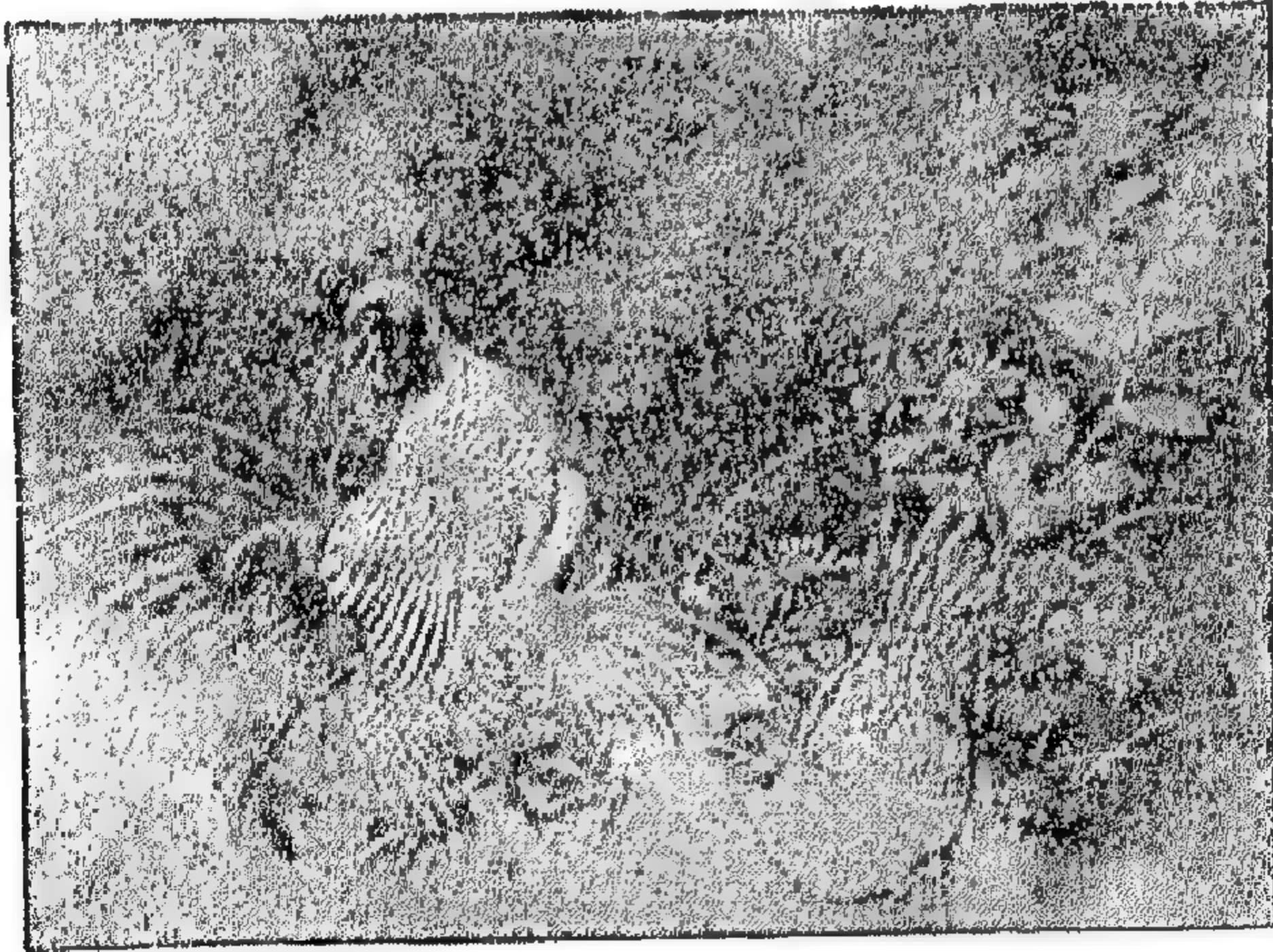
منشأ الفن اليابانى

رغمما عن اتصال منبت الفن اليابانى القديم بالصين فانه أينع ونمى وتكون بعد ذلك حتى صارت له شخصية مستقلة عما عداه . والسبب فى ذلك إنما يرجع إلى الوسائل التى اتبعت فى تكوين طرق التفكير وما أثرت عليها من العوامل المختلفة : فليست الزخرفة اليابانية اصطلاحية بذات الدرجة التى أينعت فى الصين . ويظهر أن الفنان اليابانى إنما استوحى الطبيعة مباشرة بيد أنه تأثر بالفن الزاجف عليه من الصين إلى كوريا من حين إلى آخر ومن ثم شابهت المعابد اليابانية معابد الكوريين التى يرجع تاريخها إلى القرن السابع الميلادى . واعتبرت كأنها الأنموذج لسائر المعابد التى شيدت حتى الآن ولو أن الصينيين بدأوا باستعمال الآجر منذ قرون خلت فليست أرض الصين عرضة للزلازل التى اعتادوها أهل اليابان ومن ثم لم يستعمل الآجر أو الحجر فيهما على الإطلاق

أحب الصينيون واليابانيون إغراق المنشآت بالنقوش الشرقية البديعة وأخصها المعابد فزخرفت الأعمدة والكمرات فى كلا البلدين على السواء . ثم إن مباني الصينيون الحكومية والخصوصية تمتاز بأبهائها المنقوشة بالذهب المنشور ودور الحكومة نضدت بالرخام البديع وأنواع الخشب المحفور لكن اليابانيين آثروا البساطة المتناهية فى غير مبانيهم الدينية حتى قصور الميكادوا فليس فيها من الزخارف إلا القليل من الخشب المدهون ذو الألياف الجميلة وبعض حلايا مذهبة .

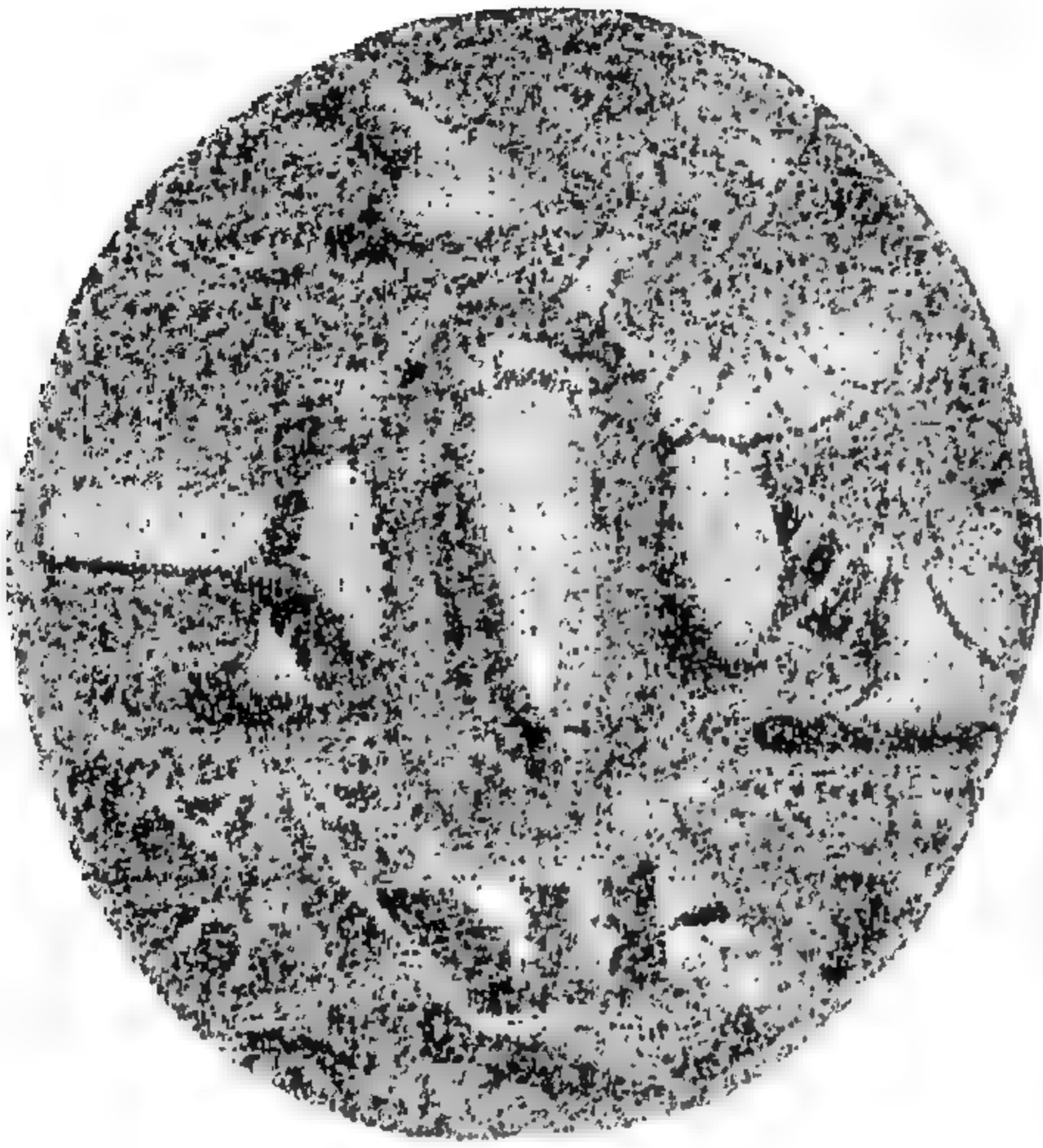
تؤرخ أقدم الآثار الفنية عند ما استقدمت الديانة البوذية إلى اليابان عن طريق كوريا في غضون القرن السادس الميلادى عند ما بلغت أسرة الفوجيوارا أوج قوتها واستمرت فى الحكم ما يقرب من أربعة قرون وفى عام ١١٨٥ فى دونايورا أنزل يوريتومو هذه الأسرة عن الحكم ثم حكمت أسرة شوجانز من عام ١٣٣٨ إلى ١٥٩٠ ميلادية ثم أسرة طوكوجاما وكان على رأسهم لياشو الذى كان سليل عائلة ميناموطو حتى عام ١٨٦٨ ثم تبوأ الميكادو مكانه ثانيا وحكم حكم الملوك المتصرفين .

وفى غضون قرنين ونصف تقدمت صناعة اللاكيه وبالأخص إبان حكم أسرة شوجانز فسمت هذه الصناعة حتى أدركت الذروة إلا أن كثرة التفاصيل العجيبة شاعت فى أواسط القرن الثامن عشر حتى اكتسحت البساطة المتناهية التى امتازت بها جميع الأشغال المتقدمة كما نشاهد ذلك فى شكل رقم ١٨٥ وتقدمت



شكل ١٨٥

صناعة المعادن على اختلاف أنواعها تقدما مدهشا فى اليابان حتى أدركت حدا عظيما من الكمال لم تبلغه مملكة سواها فشكل رقم ١٨٦ يبين دليلا حديديا منضدا بالذهب لسيف صنع فى القرن الثالث عشر ، إلا أن الصينيين أثروا الصور والطباعة.



شكل ١٨٦

اليابانية التي تنزهه عن النظر وكان
هو كازوين من أشهر الفنانين الذين
اشتغلوا بالطباعة بالألوان وشكل رقم
١٨٧ يبين أحد تصميماته الذي اتخذ
فيه البركان والطير وحدات تصميميه
الأساسية .

استخدمت ألوان النقش من

الصين في غضون القرن السادس

الميلادي واستعملت داخل المعابد وخارجها . فذهبت البراطيم والكوابيل والحفر



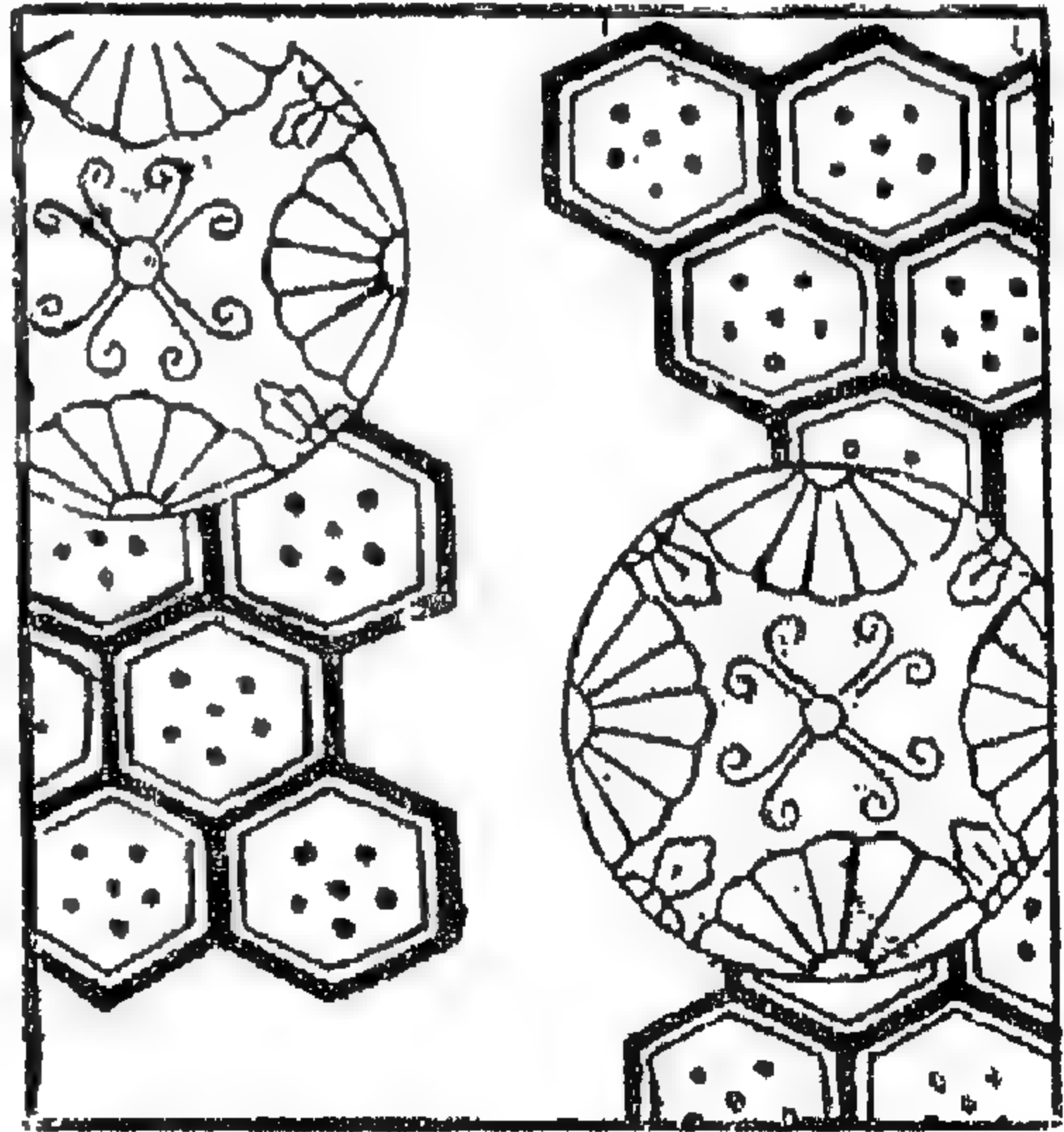
شكل ١٨٧

ولونت جميعها كذلك بالألوان الزاهية كالأزرق الازرق والاصفر الفاقع والأخضر
السندس والأحمر الوردى والأحمر الزنجفر والذهب في أرضية النقوش المموهة
يرسم الحيوان والطير والزهور .

وأما القوائم الخشبية فكانت ألوانها تختلف بين الأسود والأحمر أو تذهب وتكون تصميم الزخرفة من الزهور التي لبعضها مغزى يتصل بحياة اليابانيين فزهرتي الكريز والكمثرى مثلاً ترمزان إلى جمال الربيع وبهائه ولهما علاقة وثيقة بحياتهم وزخارفهم . وأما السر الدفين في سحر الفن الياباني فأنما يأتزر جمال الصناعة وصفاء الخيال وما وراء هذه الزخارف من مغزى بديع ترمز إليه واستعملت رسوم الطيور ذات الريش الجميل والطواويس والبط والزهور كالكرامى وقد يستعمل النبات المائى والأشجار وسيقان الخيزران والسباع في الزخرفة أيضاً وبهذا المزيج المختلف المتنافر الأنواع من الأشكال الطبيعية والاصطلاحية تصور مسخاً إنسانية مضحكة الشكل تزيد هذا التنافر غرابة وشدوذا .



شكل ١٨٩



شكل ١٨٨

هذا وقد برع اليابانيون في تطريز الصور على المنسوجات والبيوت وزخرفوا
عماراتهم بالنقوش المتنوعة التي مثلت فيها الجبال والسحب وبرعوا كذلك
في أشغال اللاكيه والمينا والنقش المختلف الوحدات فشكل رقم ١٨٨ يبين
زخرفة من معبد نيكيكو وحذقوا في صناعة القيشاني فشكل رقم ١٨٩ يبين إناءاً
قديماً يدل تصميمه على البراعة وحسن الذوق وكان لليابانيين صيت طائر في أشغال
الحفر وتتسم كل صناعاتهم بالدقة المتناهية وانسجام ألوانها الهادئة .

الفن في عهد النهضة (الرينيسانس)

مقدمة :

كان البابا في إيطاليا عند أفول القرون الوسطى مركزاً لقوة دينية وكانت إيطاليا إذ ذاك قصبة يقصدها العلماء والفنانون في أوروبا واتحد الخالص والعام في الاشارة بذكرىات التراث الرومانى العريق . وعندما استكشفت أبداع الآثار الرومانية تنبه الناس إلى شدة التباين بينها وبين الآثار القوطية المزدهرة في القرون المظلمة فاستدعى روفائيل وغيره من قادة الفن لاستخراجها من مخبأتها وهو يسميها إذ ذاك أبنية قوطية ولم يتبين الفرق بينها وبين منشآت ثيودوريك القوطى العظيم الذى عاش في غضون القرن السادس الميلادى

قامت في إيطاليا إذ ذاك حركة إحياء العلوم والفنون فلم يكن هناك أعظم من تذكر فخامة روما القديمة وعظمة مبانيها ومن ثم كان الرينيسانس في إيطاليا حركة قومية عصرية وكنت ترى الناس في بيوت روما القديمة يسكنون وفي معابدها يصلون وفي كتبها العظيمة يقرأون وكان سيل المنشآت الرومانية المستكشفة باعثاً طبيعياً لهم على التبحر في كنوز هذا التراث القديم واتجهت المحاولات إلى نسيان ماأهدته القرون الطويلة من تجارب والركوض إلى أحضان روما حتى لو أدى ذلك إلى ابتعاد الفن عن الحياة الجارية حولهم

اقتدت فرنسا وإنجلترا وإسبانيا والمانيا بالبابا وبطانته في هجر ماضيهم القريب بسرعة وإلقاء أنفسهم في أحضان روما القديمة وآثارها العريقة لىكن تماشيل ميكيل أنجلو الايطالى وصور فيلاسكوز الاسباني ومنظر كلود الفرنسى تمت إلى الطبيعة فى روحها ووحياها لا إلى الآثار الرومانية وأما كنيسة القديس

بطرس بزرگاً وقصر اللوفر بفرنسيا وهوليا بانجلترا فانما تمت بالروح إلى هذه الآثار وكان الطراز في مستهل عهد النهضة مختلط الأساليب بين القوطي والرينيسانس حتى إذا تملك الأصول الأثرية من النفوس استقام الطراز في طريقه بحيا قويا واختلف البلدان تبعاً لميل أهل الأمة التي ازدهر فيها والعوامل التي كوتته :

منشأ الرينيسانس

نبعت حركة الرينيسانس في فلورانس وأينعت في شوارعها ثم انتقلت منها إلى روما فالبنديقية ثم إلى سائر ممالك أوروبا ولهذا لم ينظر الايطاليون إلى الرينيسانس نظرهم للاكتشاف الغريب عنهم : فكانت لغتهم قريبة من اللاتينية القديمة ولم تتغير المملكة ولذا تفتحت أعين الناس بحمية لأحياء آثار أجدادهم الأقدمين فاستنشق الخالص والعام نسيم الحماس واشتركوا فيه قلباً وقالباً فبهزم التحرير الروماني بجماله ومابه من خيال رائع وأدب قوى فاستطاع الايطالي أن يقرأ مؤلفات كيكرو ودولوثينس وغيرها في نفس المكان الذي كتبوا فيه وأطل هو من الكابيتول على الساحات الأثرية العظيمة التي صدر الحكم فيها على العالم حيناً من الدهر وسنت فيها القوانين للناس أجمعين وجمال المعمار خلال هذه الآثار العظيمة التي شاد بذكرها الرايح والغادى وتمثل البانثيون وقصور القياصرة لأعين المعمار ناطقة بعزها الغابر واستغل من قنظ الهاجرة بين ردهات المعابد الفخمة التي ألبستها الأيام حلة من المهابة والجلال

عاد المعمار بعد ذلك إلى كنيسة القديس بطرس القديمة فبدت لمينيه فظة غليظة المظهر وعاودته ذكريات روما وعظمة أجداده فطرح نفسه عند قدميها وطرح وراءه روح العصور المظلمة بسرعة وأخذ في تشييد كنيسته هذه على الطراز الجديد بحماس وحمية

سرت عدوى الرينسانس بسرعة البرق الخاطف في شبه الجزيرة حتى لم يبق فيها مدينة لم يأتها حديث هذه الآثار المدهشة

ثم انتشر الرينسانس بعد ذلك من إيطاليا إلى فرنسا ذلك لانتشار البعثات الدينية التي أرسلها البابا إلى جهات أوربا أو تفشى مع القسس الذين نشأوا في روما ثم عادوا إلى أوطانهم يشيدون بذكر ما رأوا وبذكر ما قرأوا وسمعوا . وكان الأندلس مقبلا على عهد جديد بعد خروج العرب من غرناطة واستكشاف الدنيا الجديدة فاندفعوا في أحضان روما وأثارهم بنفس الحماس الذي دعاهم إلى إجلال حياتها وتقديسها

ثم ظهر الرينسانس في إنجلترا بطيئا متأخرا فبدت باكورتته في عهد جيمس الأول الذي لم يحلم بأن يشيد لنفسه قصرا على هذا الطراز وكن كذلك حتى عهد شارلي الأول الذي بدأ فيه الفنانون يحذون حذو إخوانهم في القارة الأوروبية .

وأما الألمان فلم يقدروا الرينسانس قدره ذلك لتشبع نفوسهم بذكر كريات القرون الوسطى فظهرت النهضة في التحرير أكثر من غيره ثم بدأ ينتشر بعد ذلك فأدرك اسكانديناو وتركيا وروسيا ثم انتقل إلى العالم الجديد مشوها مبتورا وإلى الهند بشعا متصنعا وانتقل اليها سقيا على يد الأجانب الذين نزحوا إلينا منذ عهد محمد علي باشا ولم يسلم من العدوى غير الصين غير أننا لا نستطيع أن نتنبأ كم من السنين ستظل محافظة على سلامتها وبعدها عن العالم الأوربي

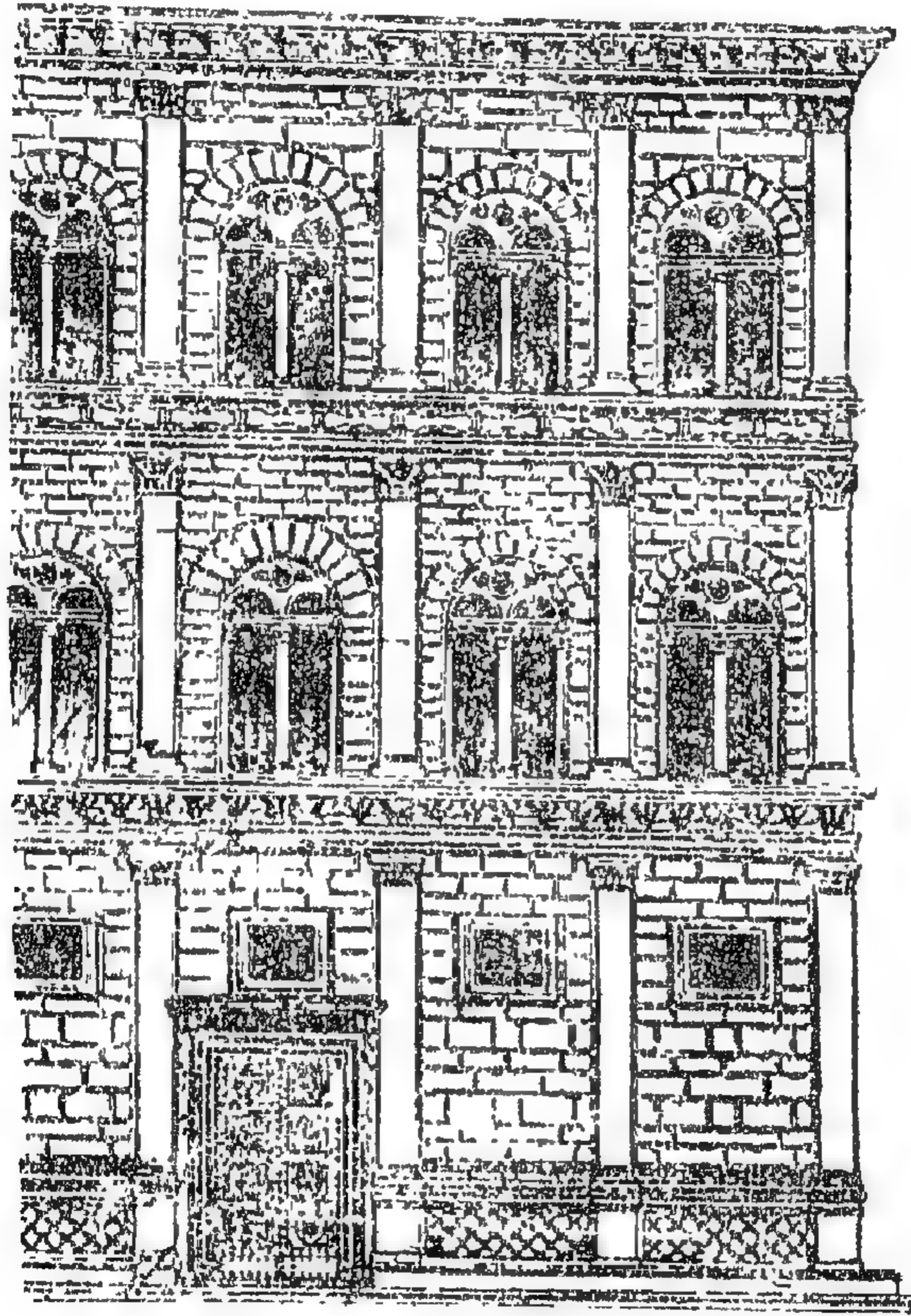
المؤثرات التي ساعدت على انتشار الرينسانس

خروج العرب من الأندلس واستيطانهم جنوب فرنسا والبندقية ثم استكشاف الدنيا الجديدة واختراع البارود والطباعة التي ساعدت على انتشار العلوم والمعارف ودخول الترك مدينة القسطنطينية وطرد اليونان من ديارهم ومعهم

الكتب المترجمة إلى اللاتينية التي تحوى كنوز العلم والمعرفة وتفرقهم فى أنحاء
أوروبا والأخص إيطاليا وكانت لتكوين الثروات الأهلية أيما أثر فى نشأة
الرينسانس وسرعة انتشاره .

الفن الايطالى فى عهد النهضة (الرينسانس الايطالى)

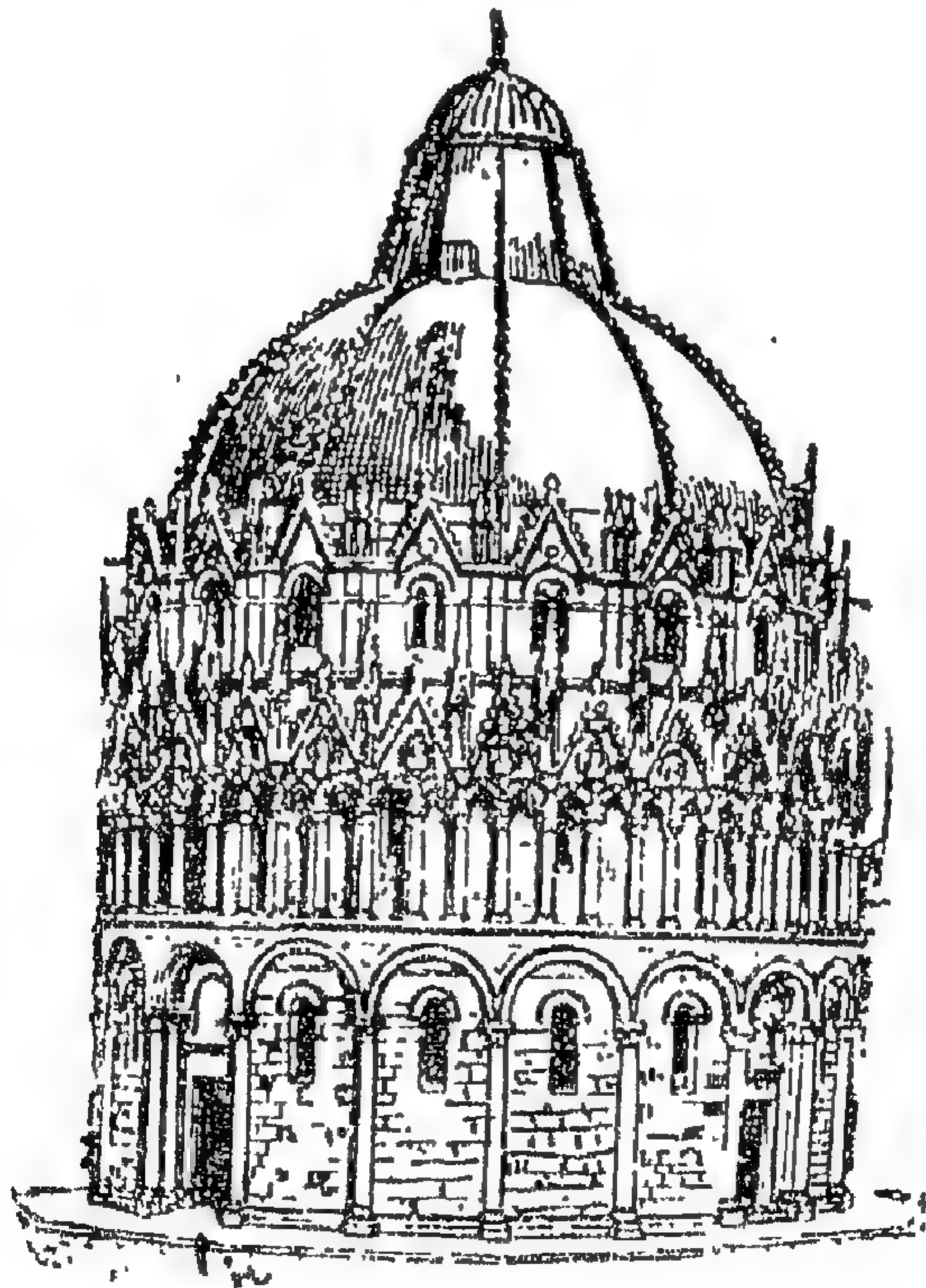
شهدت السهول اللومباردية فى غضون القرنين الثانى والثالث عشر تحولا فجائيا عن التقاليد المزدهرة إلى عود للفن الرومانى العريق وتراثه الذى شمع نوره حينما من الدهر وشاعت فيه الأساطير التى سطرها أدباء الرومان فتسمت المنشآت التى شيدت فى صدر عهد النهضة بالمنشآت اللومباردية التى تمتاز بازدواج عقودها وأعمدتها الصغيرة كشكل رقم ١٩٠ الذى يبين جزءاً من قصر روسليا فى فلورنس



شكل ١٩٠

ويتسم بتوالى استعمال النصب الحاملة كالسبع أو التنين لتحمل الأعمدة فوق ظهورها وتلك أهم المميزات التى تسم الفن فى فلورنس ولوكا وفيرونا وبادوا وغيرها من المدن اللومباردية التى ولد بين ربوعها فن الرينسانس .

سارت التقاليد القوطية وعمدها السربية وزخارفها الشهابية في شمال إيطاليا
ونما الفن اللومباردى المبكر جنبا إلى جنب هذا الفن القوطى . فكان في القرنين
الثانى والثالث عشر مزيجا مختلطا من تلك الفنون وتكون منه فن أقرب في
تصميمه إلى فنون المتوحشين ذلك لغلظة مظهره وعدم انسجام أجزائه لكنه
قوى المحيا حتى الخيال ملئ بالتفاصيل المختلفة وكان مع ذلك هو البشير الذى
نادى بالوليد المقبل (فن الرينسانس) الذى كان التماثل فيه أهم عامل يراعيه
المصمم وكذلك جمال الخطوط وسهولة سرياتها وكان عصره فريدا لأحياء العلوم
والفنون والصناعات الفنية وصار قوام هذا الفن جمال النسب وانسجام التفاصيل



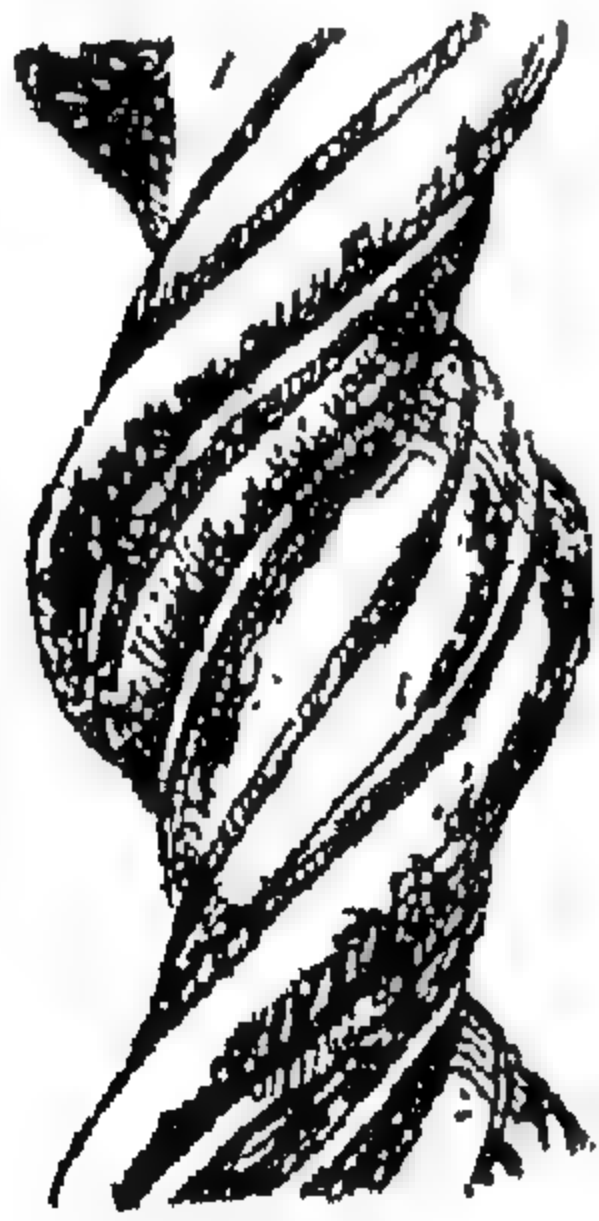
شكل ١٩١

فالرينسانس طراز كامل الهيئة لكنه خال من كل ما يتصل بقرار النفوس ويشير
الروحى ويشعجى الخيال . إنه لطراز تقليدى خال من الابتكار

مدة الفن في إيطاليا

ينقسم صدر هذا الطراز في إيطاليا إلى ثلاثة أقسام :
أولها في القرن الثالث عشر (١٣٠٠ : ١٤٠٠ م) . وثانيها في القرن الرابع عشر (١٤٠٠ : ١٥٠٠ م) وثالثها في القرن الخامس عشر (١٥٠٠ : ١٦٠٠ م)
ففي المدة الأولى مزج الفن القوطي بالتراث الروماني العريق وكان تصميم الفنون الزخرفية كالنحت والحفر وقورا رصينا وكانت هذه الحقبة في الحقيقة طور إنتقال وأظهر أمثلة هذا العهد قد صنعت في معمودية بيزا الموضحة برسم رقم ١٩١ .

وأما في العمارة فقد ظهرت الروح القوطية أيضا فاستعمل الرخام الرمادي والأبيض وزينت الأكتاف العالية والطنابيش وفرنطونات الأسقف الجمالونية بالرخام الهندسي الشكل أو الفسيفساء واستعملت الأعمدة الملتوية كذلك كما هو مبين بشكل رقم ١٩٢ .



شكل ١٩٢

كان بطل المدة الثانية اندريا بيزانو الذي صمم ونفذ بوابة معمودية فلورنس (معمودية القديس جيوفاني) وبها ثمانية وعشرين حشوة مزخرفة بمختلف النقوش البارزة .

والمدة الثالثة هي التي ظهر فيها فن الرينسانس

الحقيقي ويتسم بالحياة القوية في جميع فنونه

والأمانة في عمل الصناعات الفنية أيضا وطراز الرينسانس طراز شخصي تظهر فيه قدرة المصمم واضحة جلية فقد كان بروناليسكي أقدم معمار في هذا العهد وبه يبدأ تاريخ العمارة في عصر الرينسانس الايطالي . فكنيسة سان لورنزو التي

شيدت سنة ١٤٢٥ وسان اسبرتوسنة ١٤٣٣ وقصر البيقى من أشغال هذا المعمار المتقدمة وجميع تصميماته رصينة جزله وقد تغير تصميمه فى كل طبقة من طبقات البناء. وكانت التوافذ ذات الحنايا المستديرة والرفارف الكبيرة هى المسحة البارزة فى منشآت ذلك الوقت فى فلورنس وسيننا . كما كان لورنز غيبرى أول مثال ومزخرف وأشهر أعماله بوابتان فى معموديه فلورنس وهما متشابهتان لبوابتى أندريا بيسانى ولأحدهما عشر جشوات مرخرفة بحفر يمثل مواضع من الانجيل ونصده عقد البوابة بما يماثل الفاكهة والزهور والأوراق الطبيعية المربوطة بالشرائط كما استقدم النصافير والسنجاب وغيرها فى زخارفه كما هو مبين بشكل رقم ١٩٣



شكل ١٩٤

الذى ترى فيه شجرا ثمره البيض بجانب شجر ثمره الرمان وقد اشتهر عن دوناتلاو قدرته فى صنع نصب الأطفال المغنيين كما هو مبين بشكل رقم ١٩٤ وهو من



شكل ١٩٣

الأمثلة النهجة التى تشهد بقدرة دوناتلاو الصناعية وسمو خياله كفنان .
أدرك الفن علاه فى الفترة الثالثة (١٥٠٠ : ١٦٠٠ م) عندما كانت

العمارة والنحت وسائر الصناعات الفنية تحيطها رعاية الباباوات وأعضاء إيطاليا الأغنياء الذين كانوا هواة الفنون فأنشأت أو تمت الكنائس والقصور وغيرها



شكل ١٩٥

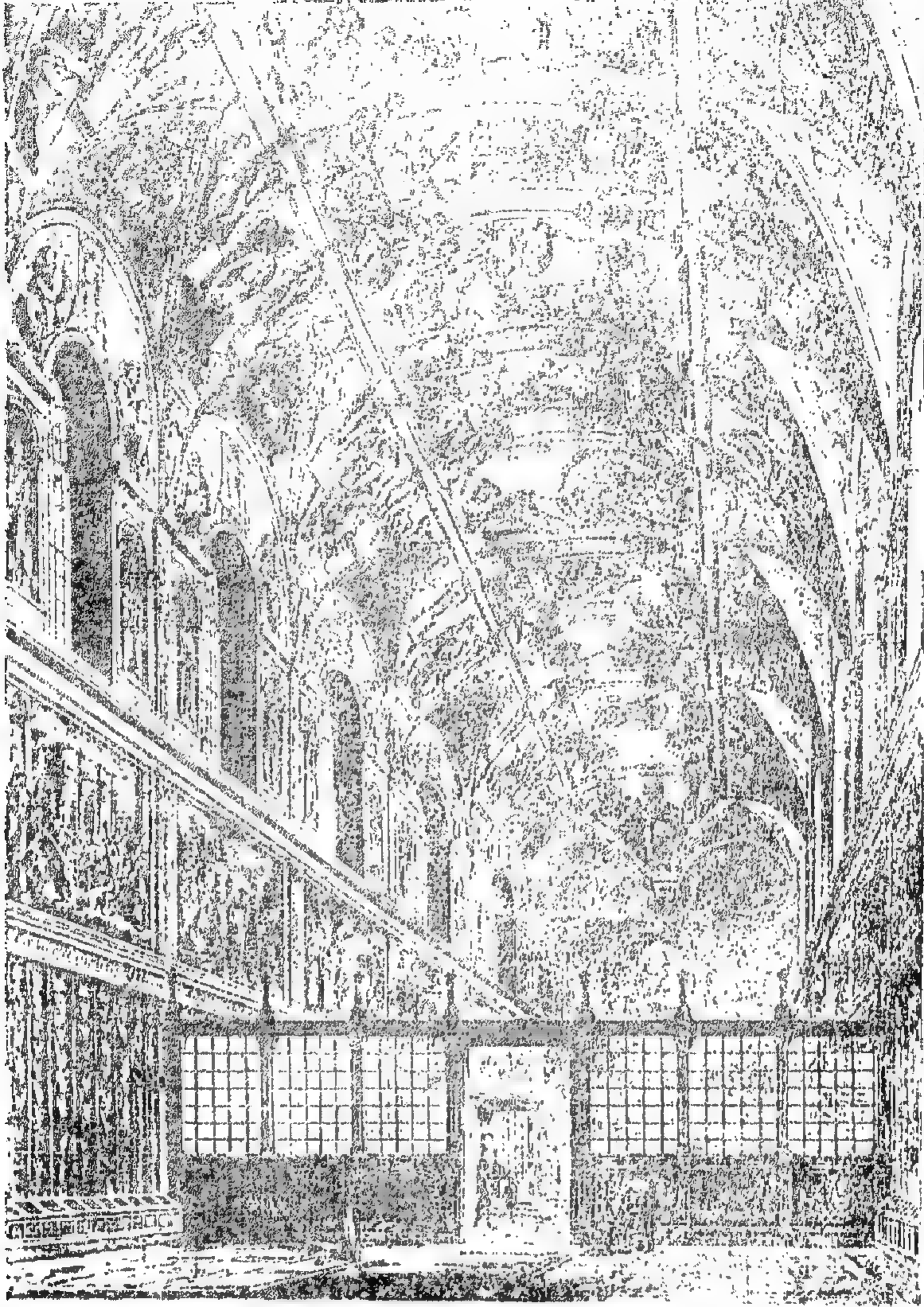


شكل ١٩٦

من المنشآت العامة في ذلك الوقت ونضدت بالنصب والنقوش الفخمة وبها السجوف الجميلة التي صنعت في جنوا وفلورنس والبندقية كشكل رقم ١٩٥ الذي صنع عند أفول القرن السادس عشر الميلادي وأما النقوش الحائطية فقد صنعها فنانون طارصيتهم حول المعمورة فيما بعد كما اكتنرت فيها حمللا وأكوابا من الفضة والذهب والبرنز كشكل رقم ١٩٦ الذي يبين سراجاً برنزيا صنع حوالي عام ١٥٧٠ م وجميع الأشغال المعدنية بلغت غاية في الابداع وجمال الصناعة وقد طعم بعضها بالمعادن الغالية والأحجار الكريمة

أبرز منشآت هذا العهد كنيسة السستين المبين رسمها بالشكل رقم ١٩٧ والتي بناها بساتشيو بنتلي عام ١٤٧٣ م وبها نقوش حائطية اشترك في صنعها لوقا سيجنورلي وساندرو بوتوتشالي وكوزيموروزلي وبيروجينو ثم رفائيل ودومينيكو غرايلا نداجيو ثم ميكل أنجلو الذي صور يوم الحساب في نهاية الحائط ونقش

السقف المشهور الذي يوضح رواية من الانجيل (العهد القديم) وصور فيها سيدنا

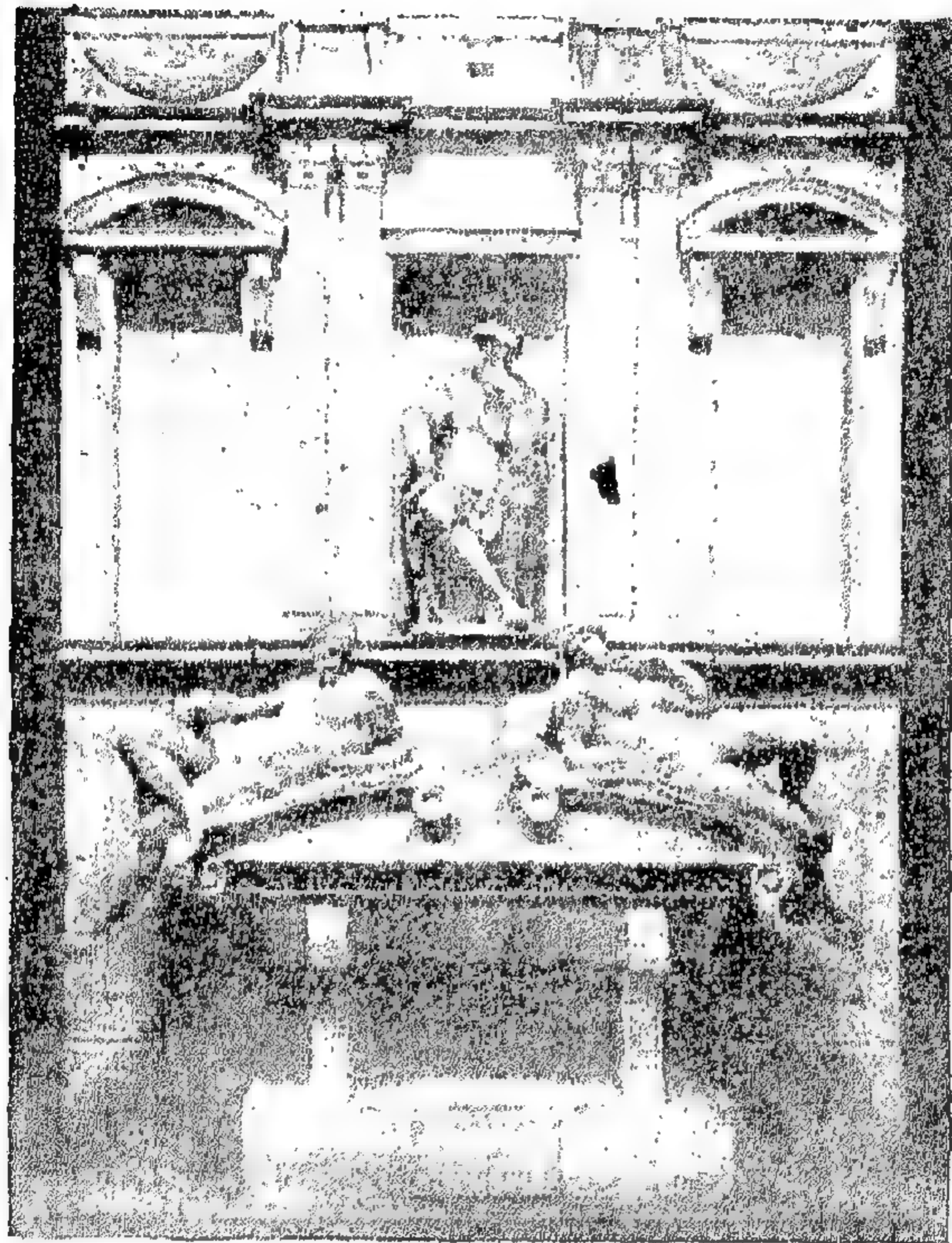


شكل ١٩٧

اسحق والنبي دانيال وسيدنا عيسى عليهم السلام وبهذه الكنيسة أفخم أمثلة
نقش الرينسانس التي صنعت في ذلك العهد ولا غرو فقد صنعها أعظم
الأساتذة وتجلّى خيال الايطاليين بأبهى حله . فحدث عن قوة الرسم وجمال
التصوير ولا حرج في ذلك .

يدرك الرينسانس ذروته بين يدي ميكل أنجلو ومعاصريه وتنقسم معظم

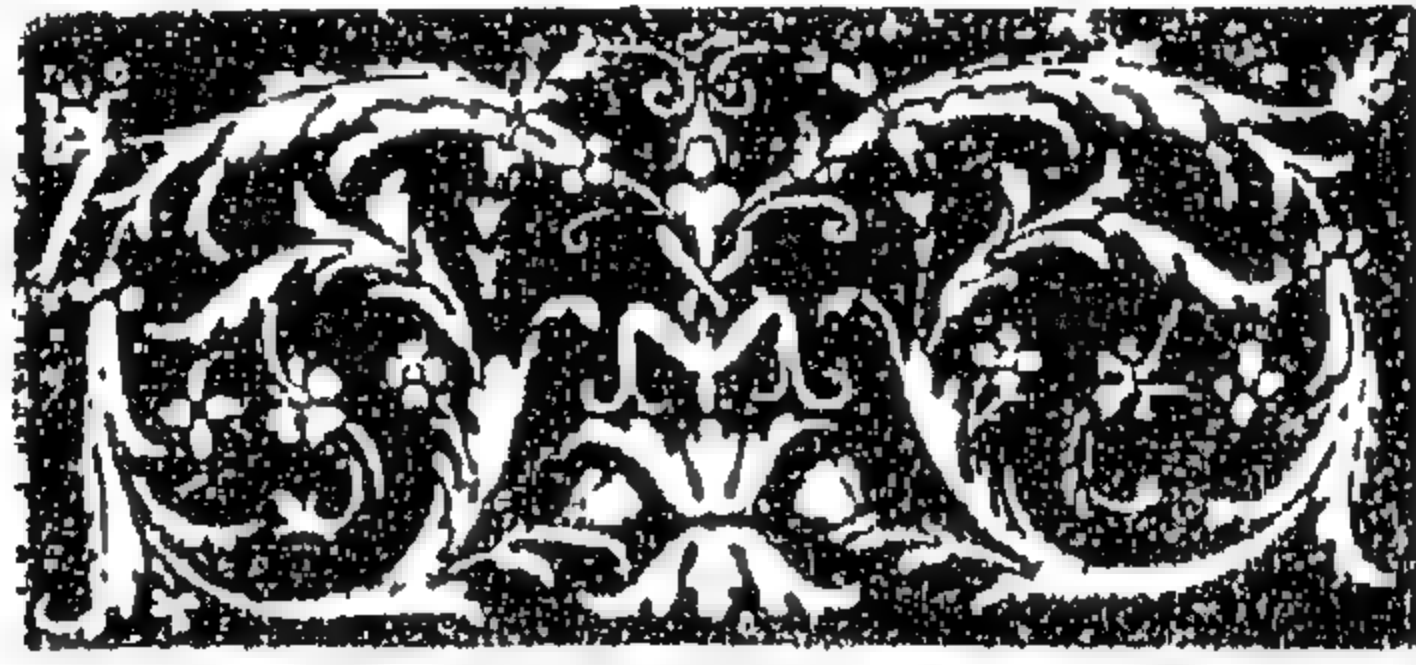
أعماله بالقوة المتناهية وحسن الخيال والحيوية البادية في أعماله التي تنبئ عن شخصية الحفار العظيم فن بين أشغاله قبر لورنزو وجيلانو ميدتشي المبين بشكل رقم ١٩٨ وبالقبر تمثالان مضجعان لسكهل وأمرأة يمثلان الفجر والغسق أى الليل والنهار وهما غاية في كمال الصناعة والاتقان .



شكل ١٩٨

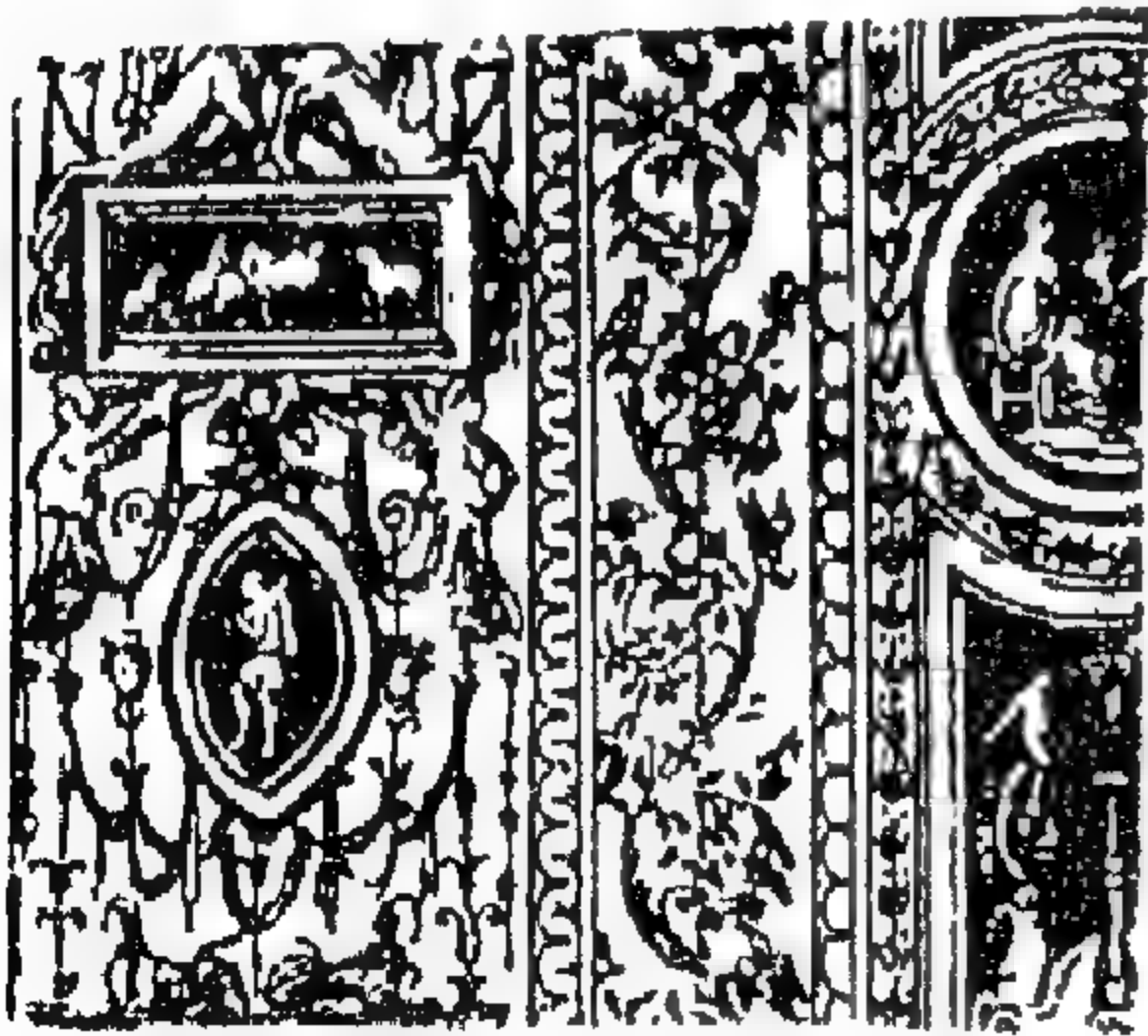
وأما النقش الحائطي فقد ازدهر بين يدي روفائيل ومعاصريه بل أدرك علاه بجهودهم الجبارة . ولم يغمض هؤلاء المصورين أعينهم عن الزخارف فقد كانت لهم عوناً عظيماً وكان لهم في استعمالها قدرة فائقة وربما كان بينتوريشيو في مقدمة الأساتذة الذين عرفوا كيف يحلوا الزخرفة محلها اللائق بها وتتجلى قدرته في الجناح البابوي في قلعة القديس أنجليوا بروما (١٤٩٤ م) . ومما لا شك فيه أن بينتوريشيو اشترك مع غيره من كبار الفنانين في نقش كاتدرائية

ومكتبة سيدنا ويعد هذا العمل من أكمل الأمثلة في الزخرفة الداخلية على طراز
الرينسانس غير أن قاعات ورحاب الفاتيكان هي التي كان لها الصيت الطائر في
إدراك الكمال في هذا الفن وبالأخص الزخارف التي صممها ونفذها روفائيل
وتابعيه من عام ١٥١٥ إلى ١٥٢٠ م والدور الأول من هذا الجناح مسقفا بقباب
صغيرة بها حشو غائر زخرفها جيوفاني دي يوديني فشكل رقم ١٩٩ ؛ هو أحد



شكل ١٩٩

تصميماته لحشوه منقوشه فيه واشتغل هذا الفنان في ذلك القصر تحت إشراف
روفائيل وأما الطابق الأوسط وهو الأكثر زخرفة فقد نصدت جميع أسقفه
وأكتاف مبانيه ونقشت بالألوان البديسة وبالأسقف قبيبات صغيرة صور فيها
روفائيل صورا تنبئ عن رقة مزاجه وكأها عن المواضيع الروحية فتسمت هذه
الصور إنجيل روفائيل وأما الزخارف فقد طليت بالألوان الكثيرة المختلفة
وبالأخص الثانوية منها على أرضية فاتحة

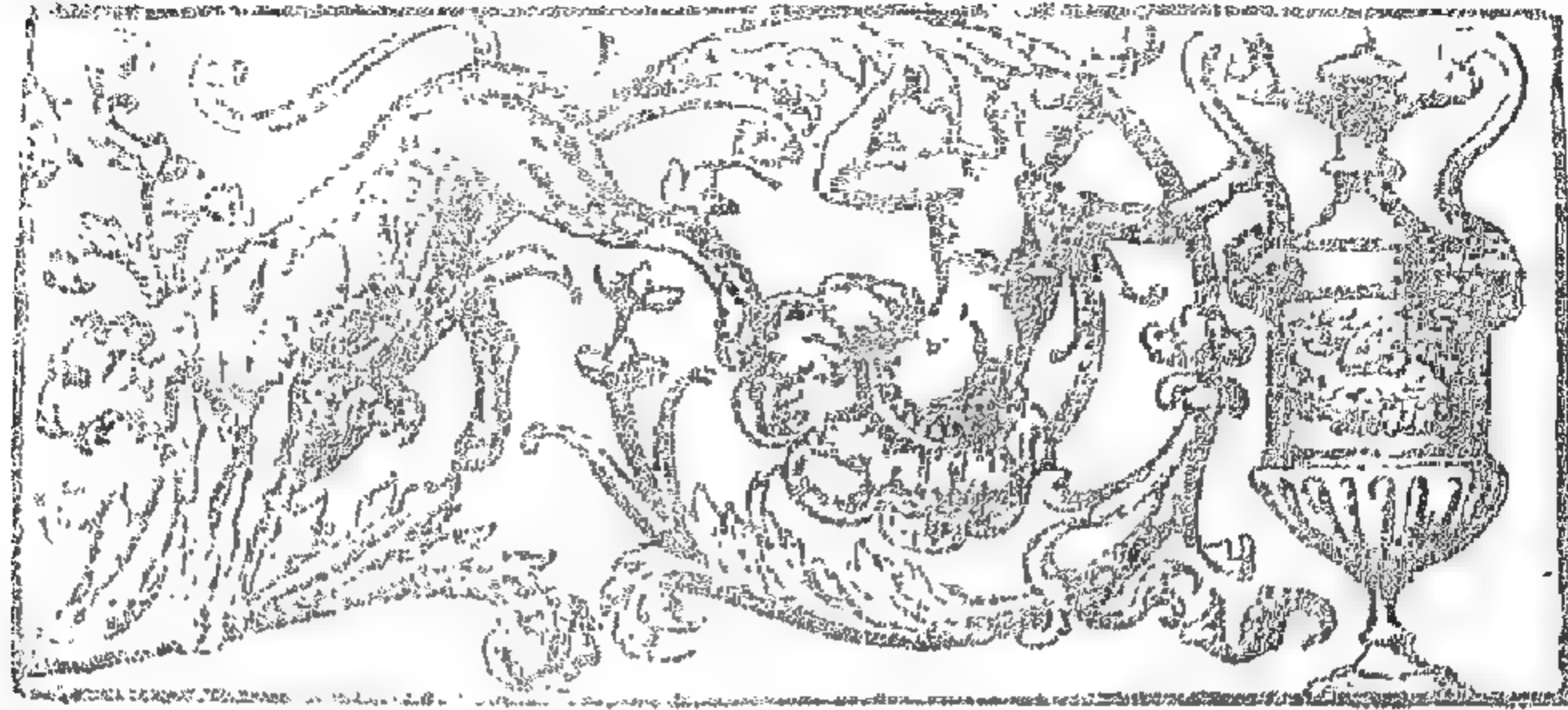


شكل ٢٠٠

وبحشاويها زخارف مشتقة من الفواكه
وأوراق أشجارها رسمها جيوفاني المذكور
ولونها بألوانها الطبيعية على أزرق كحلي
في سائر الأرضية كما نشاهد ذلك في شكل
رقم ٢٠٠ وكان للحفر البارز المشكل

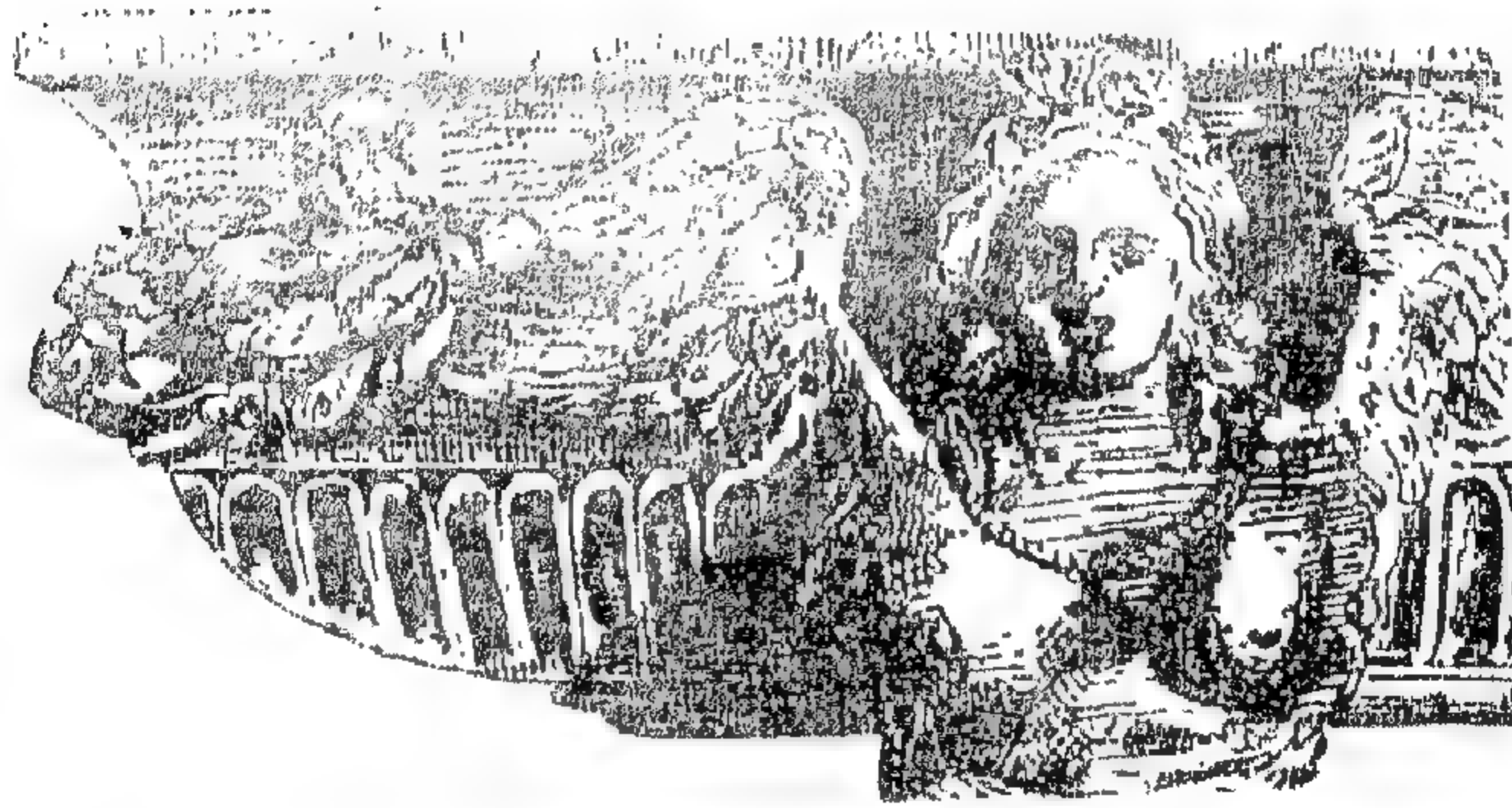
بمكانه الظاهر في جميع أكتاف رحبة القصر المذكور ولا شك أن جيوفاني صانعها

الذى أفرغ جهده في عملها وتصميمها واشترك معه غيره فيها فقد بلغت هذه النقوش أيضاً حداً من الكمال ، كما هو مبين في شكل رقم ٢٠١



شكل ٢٠١

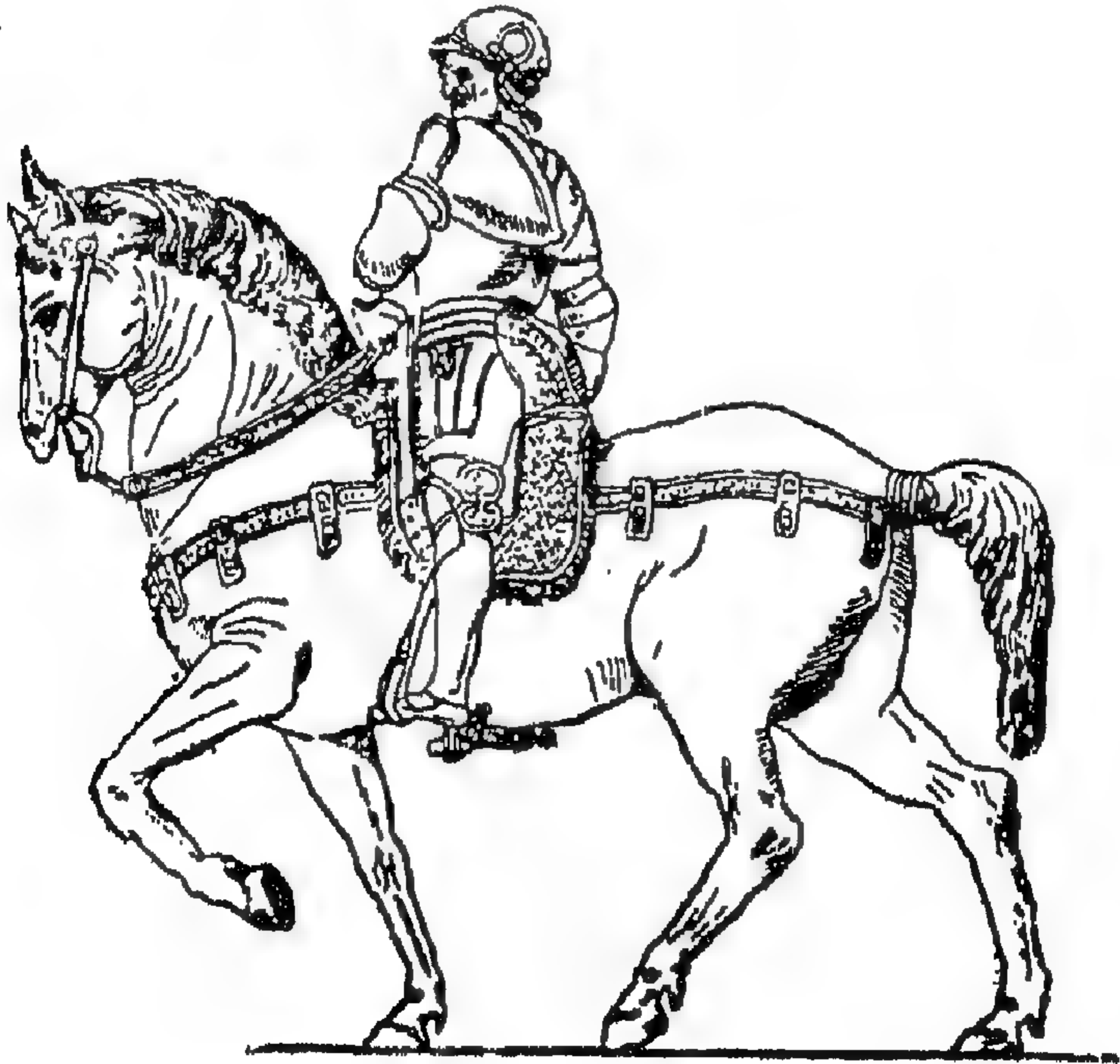
بموت روفائيل عام ١٥٢٠ و إتمام نقوش الفاتيكان ضعف مركز أتباع روفائيل ودعى ذلك أشرف روما للتفكير في من يخلفه وتآلق نجم لفياف من المزهرفين اشتهر عنهم المقدرة والقوة في جميع التصميمات الزخرفية وخصوصية الخيال والمقدرة في تكوين التصميم المختلف الوحدات غير أن أعمالهم رغم ذلك لا يمكن أن تقارن بمصنوعات أندريا سانسفينو كما يبين شكل رقم ٢٠٢ مهارته وهو جزء من قاعدة



شكل ٢٠٢

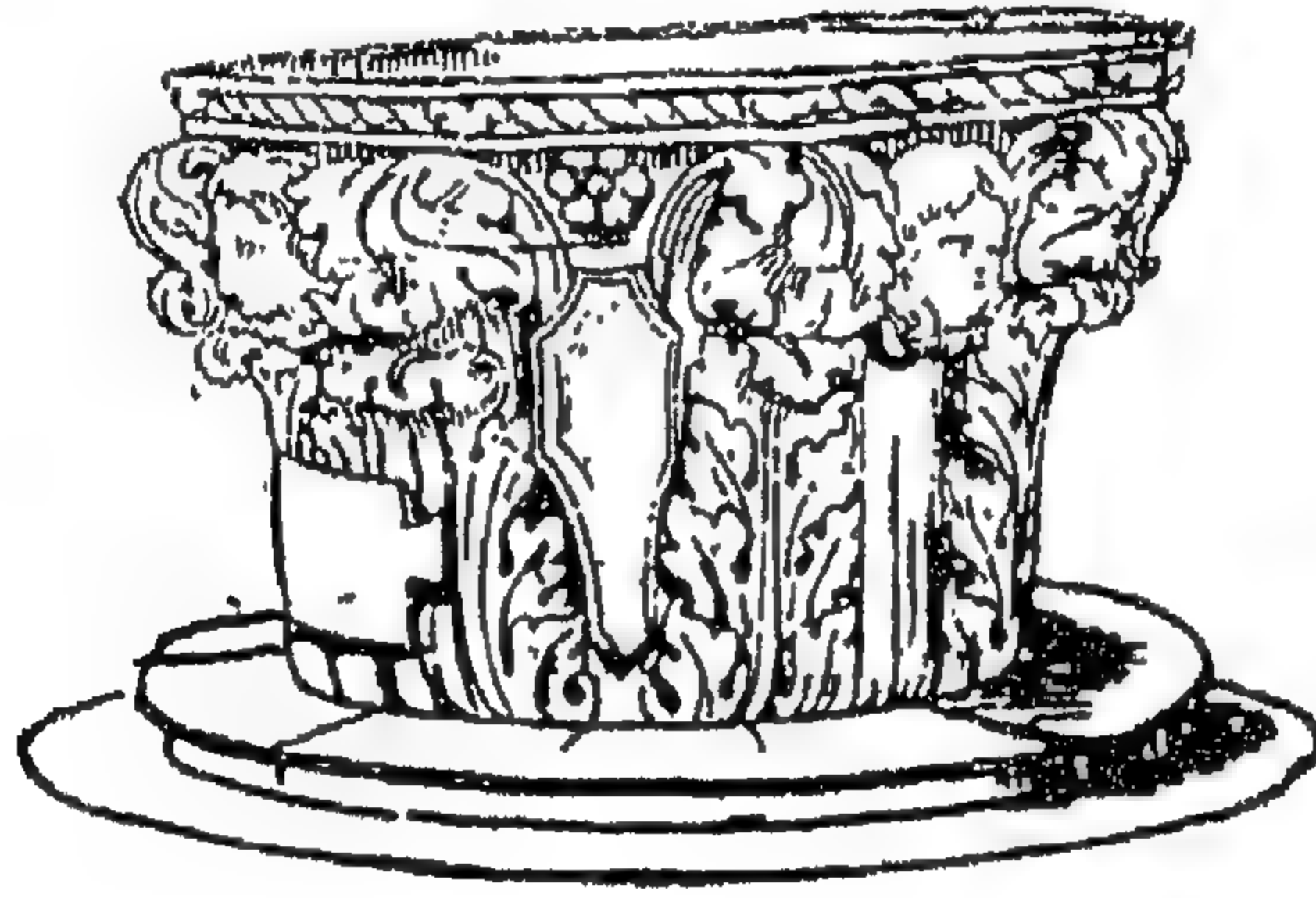
ناورس بكنيسة القديسة ماريا دليويولو وسانسفينو رجل رقيق المزاج الأحاذق في فنه منذسجم الخيال وكان منبع عمله من التراث الرومانى ومن ورقة الأكتشس وكانت له جميع المواهب التى يفرغها الفنانون في أعمالهم من حسن سريان

المنحنيات وتنظيم جزل الزخرفة وتوقيع الظل والنور .
استقدمت الألوان وقنع التخفي والشعارات في زخارف هذه المدرسة ، وكانت
الزخارف كلها متماثلة وتفصيلها مختلفة .
وأما أندريا مانتاجنا الذي بهرته التماثيل الرومانية فانه صمم موضوعاً سماه
انتصار يوليوس قيصر على المشمع بلغ ارتفاعه ٣,٦٠ متراً وعرضه ٢٤ متر لقصر
لوفيكو جوناذا في مانتوا لكن الأثر الآن في لندن .
وفي البندقية نشأت مدرسة من أقوى مدارس التصوير في الرسم وجمال
الألوان ، وقد صنعت بميادينها وقصورها عدة رؤوس آبار تشهد للفنانين بالباع
الطويل وكأها مختلفة التصميم تنبىء عن القدرة ؛ ومن بين الفنانين الذين اشتغلوا
في صنعها أندريا سانسوفينو السالف الذكر ، بيتر ولومباردو ونجليه طوليو وأنطونيو
وبارطولوميو كوليتي وأشهر أعماله تمثال الفارس المبين في شكل رقم ٢٠٣ ،
وكانت رؤوس الآبار التي صنعها متقدمو فناني البندقية مستديرة منضدة بالطيور



شكل ٢٠٣ .

والزخارف البيزنطية ، وأما المدة التي عقيبت ذلك فكانت فيها روح عهد النهضة وكلاهما جميلة فائنة عذبة التفاصيل مليئة بالحياة والنشاط وتلك هي الخلال التي انتشرت في جمهورية البندقية ، وكل رؤوس الآبار كانت من الرخام الأبيض الجاف فقد استعملت زمناً طويلاً ومرت عليها كل هذه السنين المتتابعة دون أن ينالها العطب وكان بعضها من البرنز وبكل رؤوس الآبار هذه تفاصيل جميلة للغاية كاملة الصنع مطابقة للغرض الذي صنعت من أجله وزخارفها رقيقة تدل على قدرة الفنانين في الصناعة ومهارتهم في استخدام المواد كما يبين ذلك شكل رقم ٢٠٤



شكل ٢٠٤

مميزات العمارة الإيطالية

تمتاز العمارة الإيطالية بما يبدو فيها من فخامة وجمال وبالأخص تلك التي صنعت في غضون القرن الخامس والسادس عشر وكانت فلورنس أسبق المدن الإيطالية في هذا المضمار وبظهور بروناليسكي يبدأ تاريخ العمارة الإيطالية في عهد الرينسانس وقصر البيتي من أهم أعماله التي تتسم بالوقار والجزالة وشدة المظهر وشيوع استعمال التوافد ذات الأقواس المستديرة والرفارف البارزة وأخذ لاحقوه عنه هذه الصفات التي عمت في مباني ذلك العهد في فلورنس وسينينا .

وأما مباني روما فقد اتسمت بكبر مقاساتها وكثرة استعمال البواكي

ذات الأكتاف أو الأعمدة الملتصقة التي يعلو إحداها الآخر وأما نوافذها فكانت مستطيلة الشكل عليها فرنطونات مقوسة أو مثلثة الهيئة . ومستط المبانى رباعى الشكل تتوسطه رحبة بها بواكى مستديرة الحنايا تبدأ من تاج العمود مباشرة وقد تكون البواكى قاصرة على الطابق الأرضى أو يعلو إحداها الأخرى .

وأشهر مبانى روما الدينية كنيسة القديس بطرس التى بدأ البرنى روزولبنى تشييدها عام ١٤٥٠ م ثم عقبه برامانتى واشترك فى العمل فيها أبرز فنانى العصر كروفائيل وميكل أنجلو والمعمار فنيولا

اختلف الحال فى البندقية فعمارتها غزيرة المادة مختلفة الطرز فالبيزانطى والقوطى والرينسانس تنطق بقدرة أهل البندقية فى تشيد المنشآت . وتاريخ ال رينسانس فيها يبدأ ببيetro لومباردو ومن بين المبانى المشهورة فى البندقية هى مكتبة القديس مرقس التى أعاد بناءها يعقوب سانسوفينو عام ١٣٥٦

كان اندريا بالاديو من أبرز مهندسى عهد ال رينسانس وأشهر أعماله باسيليكية فيشنزا التى شيدت عام ١٥٤٩ وجدد بعض واجهات وبنى دارا للالعاب الأولمبية عام ١٥٨٠ فى فيشترأ أيضاً ، غير أنه استعمل الأجر للبناء فى أواخر أيامه وطلاله بالفطيسة (المصيص الملون) وكان له ولع عظيم باستعمال الأعمدة الملتصقة فى المبانى التى يمتد ارتفاعها إلى الطابق الثانى مع خلوها من الفرنطونات .

وجملة القول فى الزخرفة المعمارية الايطالية أنها أنشأت على أنقاض الاساطير العريقة التى تفتشت عند الرومان عبدة الأوثان . وأما الحفر فقد بالغ الحفارون فى اتقانه وله سمة تتسق والافكار العريقة ، مماثلا لسابق سواه فى عصر غير عصره سواء ما كان منه فى الافاريز أو الرقارف أو الكرانيش أوتيجان الأعمدة

أو الاكتاف أو فرنطونات الاسقف . ولصدر عهد الرينسانس شهرة في الحفر
البديع رغم قيام الفنانين بالعمل مستقلين

ولم توضع التماثيل في المنشآت لتكون وحدة القياس بين أجزائها المختلفة
كلا بل زاد حجم الابواب والتماثيل والنوافذ أكبر من القياس العادى تبعاً
لحجم المباني . وكانت التماثيل أقرب شبهة للحياة منها في أى عصر آخر من
حيث تكوين العضلات واستداراتها لكنها لم تكن جزءاً متما للمنشآت
بحال من الأحوال .

وأما النقوش والصور الملونة فكانت لها الأهمية الأولى وللفتحات الأساسية
الأهمية التابعة . ومما لا جدال فيه إن ذلك أثر ورائى من الرومان . وقد بلغت
النقوش أوجها في كنيسة السستين . وفي هذا العصر استعملت الاكتاف الجصية
الملونة لتظهر جمال ألوانها تنسيق المنشآت

الرينسانس الفرنسى

عند أفول القرن الخامس عشر الميلادى بدأ فن الرينسانس الايطالى يؤثر على الممالك الاوروبية ويكتسح امامه بقايا الفن القوطى — فأدى ذلك شارلى الثامن ملك فرنسا لأن يدعو فراجيو كاندا وياجانيانو وبوكادور وغيرهم من عرفاء الفن فى إيطاليا كي يعاونوا المشتغلين بتشييد قصر آمبواز — وقصر الأثر الايطالى فى بادىء الامر على التفاصيل المعمارية الدقيقة لكن عندما بزغ القرن السادس عشر الميلادى استقدمت الطرز المعمارية الايطالية وزخارفها العريقة غير أنها استعمل فى المنشآت التى سقفت بالاسقف الجمالونية الحادة الميلان وقسمت النوافذ بسواقيس حجرية وكان بمنشآت هذا العهد ميازيب غريبة الشكل واستعمل الشبك الشهابى القوطى أيضا وينقسم الرينسانس إلى سبعة أقسام :

- ١ — فرانسواز الأول من عام ١٥١٥ إلى عام ١٥٧٤ م
- ٢ — هنرى الثانى والرابع من عام ١٥٧٤ إلى عام ١٦١٠ م
- ٣ — لويس الثالث عشر من عام ١٦١٠ إلى عام ١٦٣٤ م
- ٤ — لويس الرابع عشر من عام ١٦٣٤ إلى عام ١٧١٥ م
- ٥ — لويس الخامس عشر من عام ١٧١٥ إلى عام ١٧٧٠ م
- ٦ — لويس السادس عشر من عام ١٧٧٤ إلى عام ١٧٨٩ م
- ٧ — طراز الامبراطورية من عام ١٧٩٠ إلى عام ١٨٣٠ م

طراز فرانسواز الأول

دعا فرانسواز الأول ايل روسو وفرانسيسكو بريما إلى فرنسا كي يساعدوا

المشتغلين في قصر فوتين بلو فصورا به رسوما آدمية بديعة ببوية الغراء بدهليز فرانسواز الأول ، واستعملا شعار الملك بكثرة للدلالة على الطراز ورسمه في صورة سحلية ملتوية الرأس داخل شكل إهليجي كما يبين ذلك شكل رقم ٢٠٥ ولا يغيب عن البال أن شعارات الملوك من أهم مميزات الطرز الفرنسية في عهد الريدسانس .

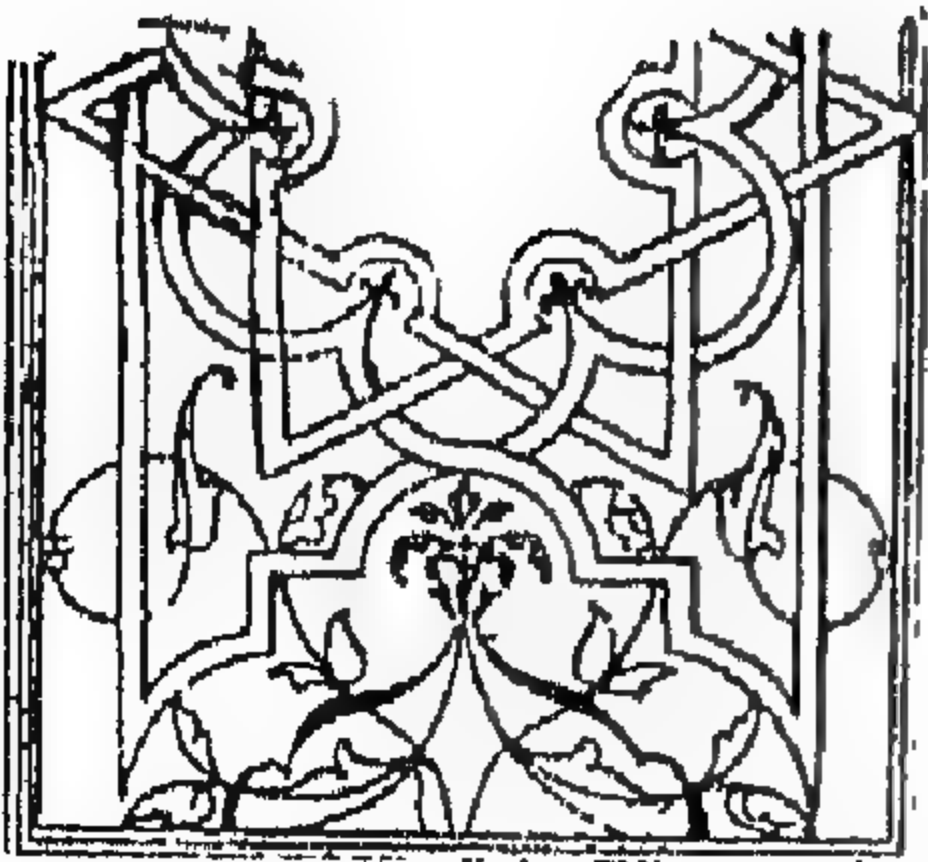


شكل ٢٠٥

وفي عام ١٥٤١م استقدم المعمار سيدباستيلىنو سيرلو والصائغ نقولا كلينى إلى قصر فوتين بلو ومما لاشك فيه أن هذين الايطاليين آثرا أيما تأثير على جاك أندروات وبير ليسكوت

وفيليب دى أورم وجين بولانت من المهندسين وجان جوجون المثال . ثم بدأ ليسكوت المعمار تشييد قصر اللوفر فبنى الجزء الجنوبي الغربى الذى زخره المثال جوجون واشترك معهما في فوتين دى اينوسنت في تشييد هذا البناء الجميل بباريس منذ عام ١٥٥٠م و بالبناء حفر حجرى شيق خفيف الظلال .

طراز هنرى الثانى والرابع



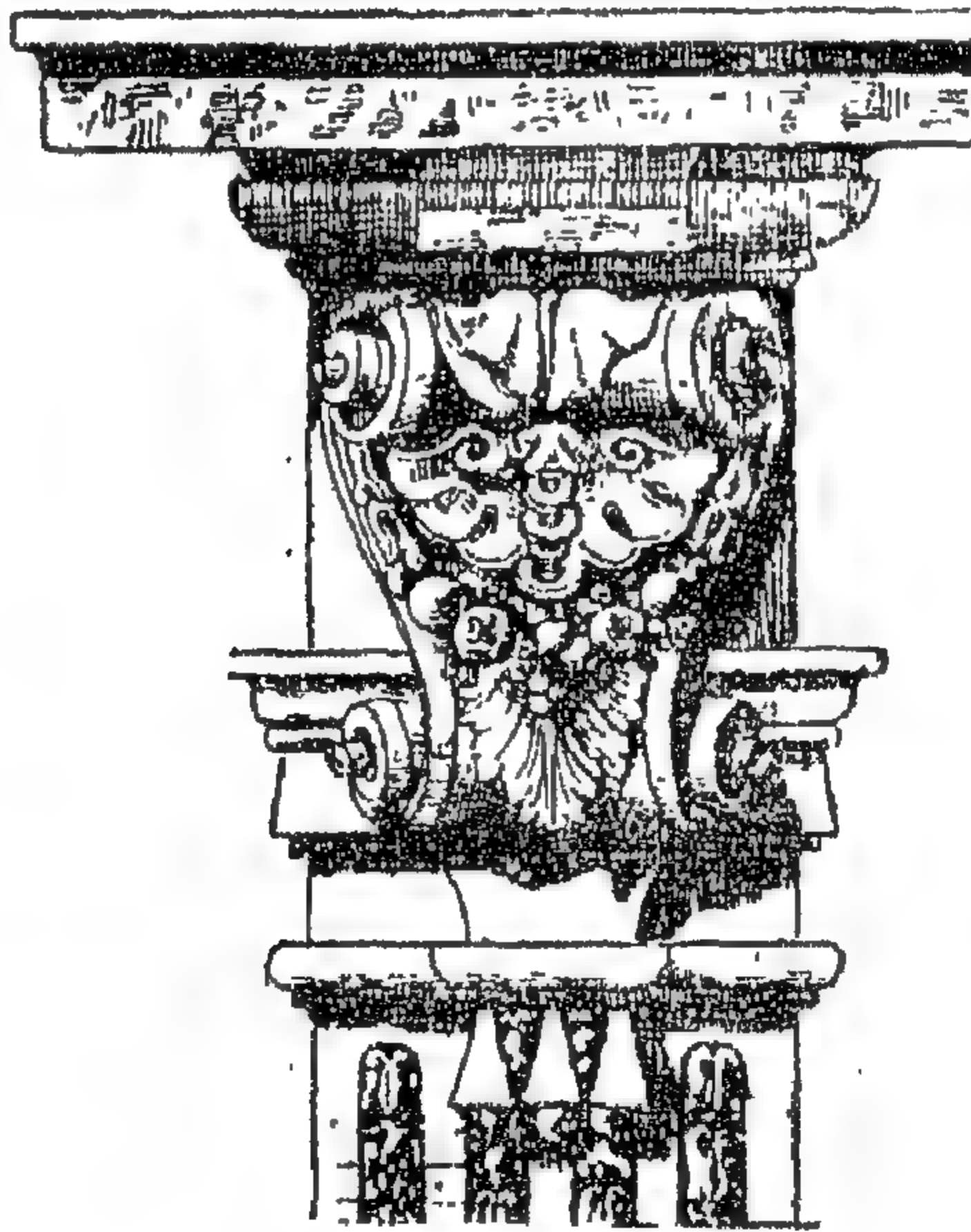
شكل ٢٠٦

كان حكم هنرى الثانى ملك فرنسا شديدا النشاط وكذا كان حكم هنرى الرابع وشاع في هذا العصر زخرفة مشتقة من الشرائط المشتبكة بشكل حلزوني وعليها أو بجانبها زخرفة رقيقة المظهر وعم استعمال الشعارات العائلية أيضا

وكان بالزخرفة أثر عربي نقل عن جنوب فرنسا فقد هاجر بعض العرب المطرودين من الأندلس إليها وشكل رقم ٢٠٦ هي جلد كتاب توضح هذا الأثر

طراز لويس الثالث عشر

تقدمت الفنون في عهد لويس الثالث عشر واستمر نمو الزخرفة لكنها تأثرت بطراز اليسوعيين الذي عم في اسبانيا وبلجيكا وفي فونتين بلو بعض زخارف تمت إلى هذا العهد وشكل رقم ٢٠٧ يبين تاجا لاحد أكتاف القصر. وأما روح العصر فقد تجلت في قصر اللوكسا مبورج الذي شيده سالمون دي بروس بين عام ١٦١٥ وعام ١٦٢٤ م وشيد جاك ميرسير جزءا من قصر اللوفر وكان معاصرا لسالمون المذكور وأما فرانسواز مانسارت المعمار الطائر الصيت فانه



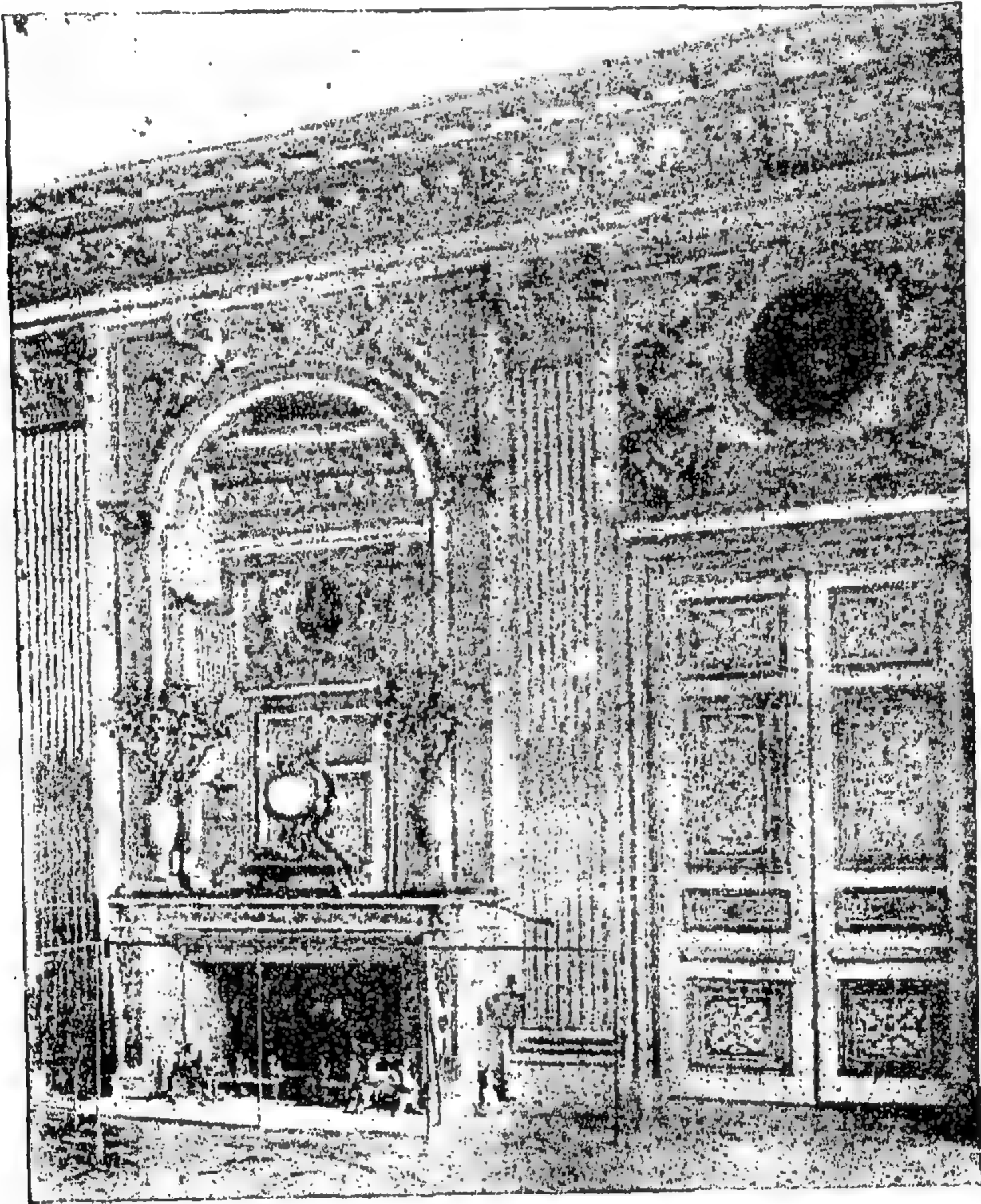
شكل ٢٠٧

أضاف الجناح المشهور في قصر بلوا . ثم قاد سيمون جميع أعمال النقش وكان فريد عصره في تصميم جميع أنواع زخرفة هذا الطراز وسيمون هو الذي عمل على

انتشار طراز اليسوعيين واتسم هذا العصر أيضا بشيوع رسم قنع التخفي وكثرة المنحنيات المنقطعة والزخارف الجسيمة التي تنضدها

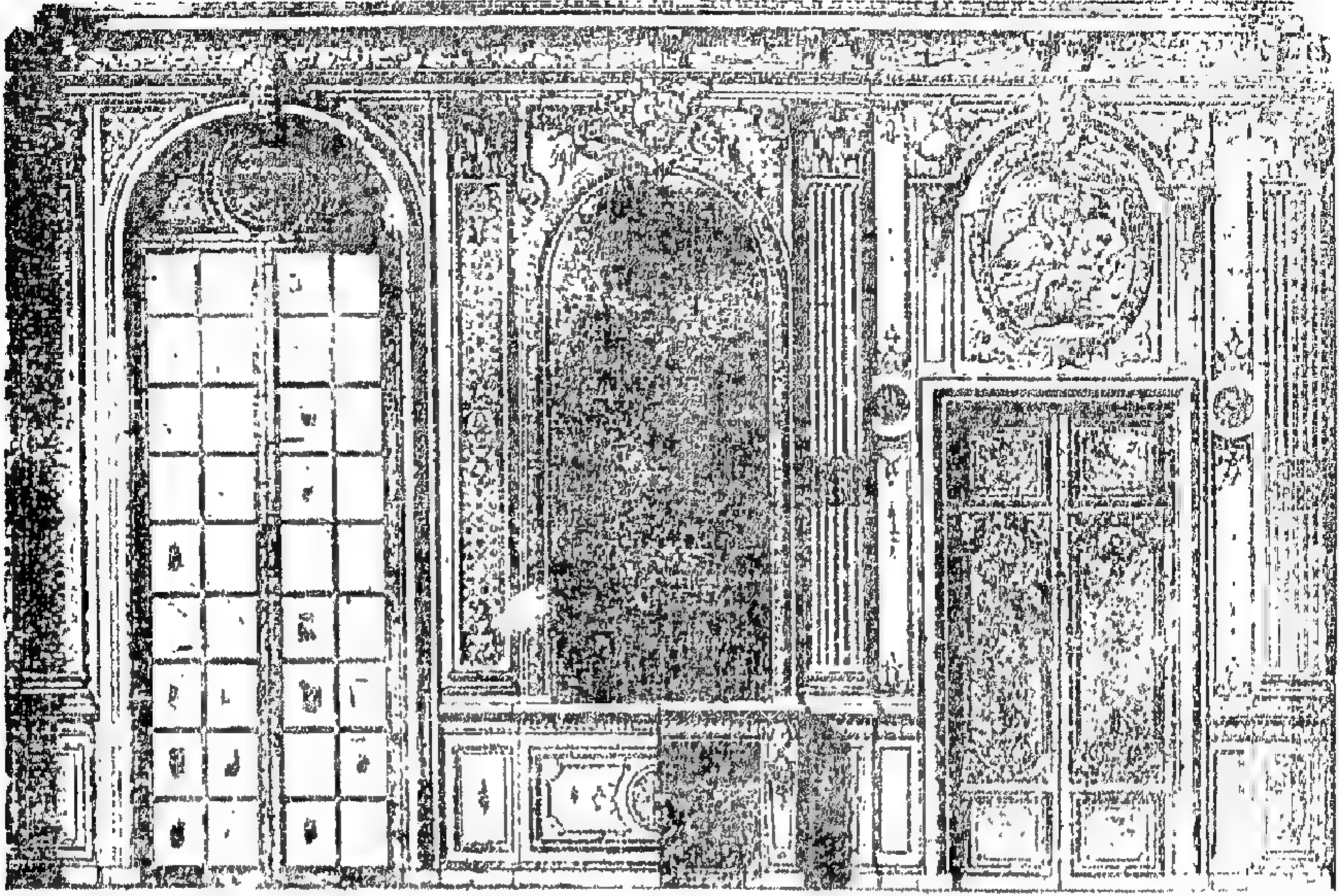
طراز لويس الرابع عشر

سأمت قيادة الفن العليا لـ لويس دي فو المعمار وشارلي دي برون المصور في صدر جيم لويس الرابع عشر وشكل رقم ٢٠٨ يبين جزءا من حجرة نوم الملك المذكور بقصر فرساييل . تبع هذين جوليو هاردوين وشيد فرانسواز مانسارت



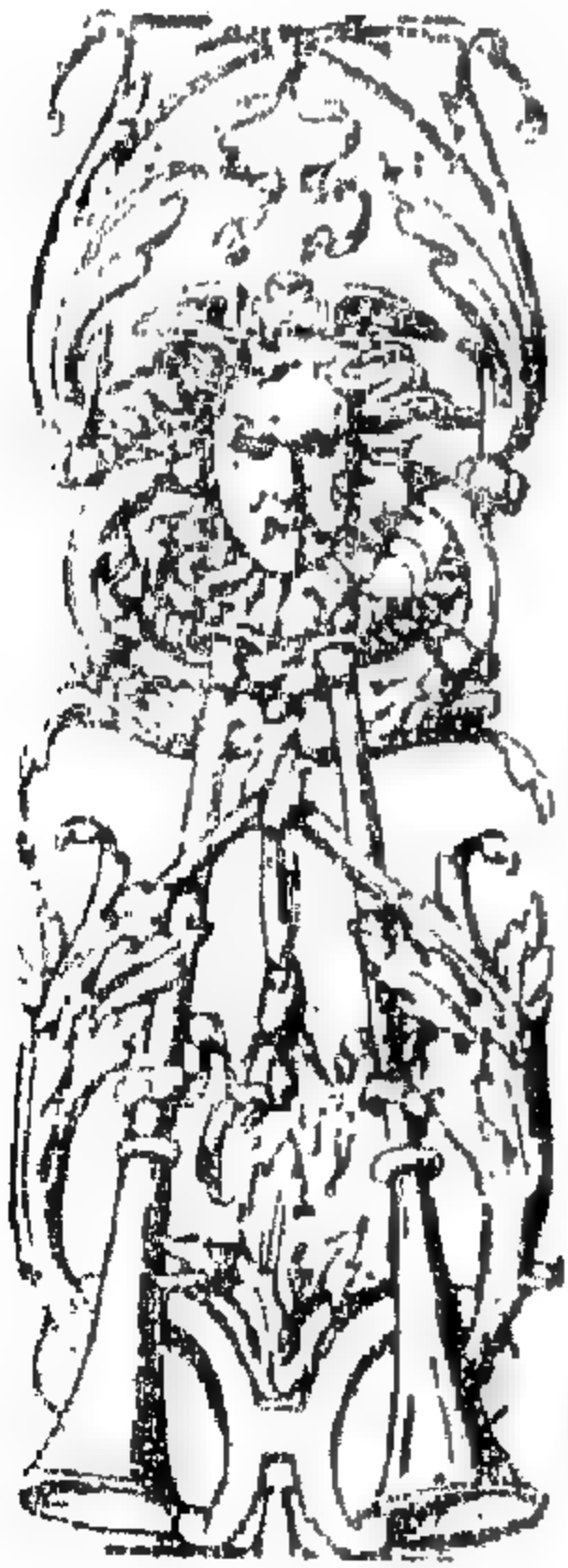
شكل ٢٠٨

بعض منشآت جميلة وكذا صمم جان لبوتر بعض منشآت نذكر من بينها جناح



شكل ٢٠٩

أبوللو بقصر اللوفر المبين بشكل رقم ٢٠٩ وعاصره جان بريان الذي اشترك معهم في زخرفة هذا الجناح وشكل رقم ٢١٠ يبين أحد تصميماته بالقصر السالف



شكل ٢١٠

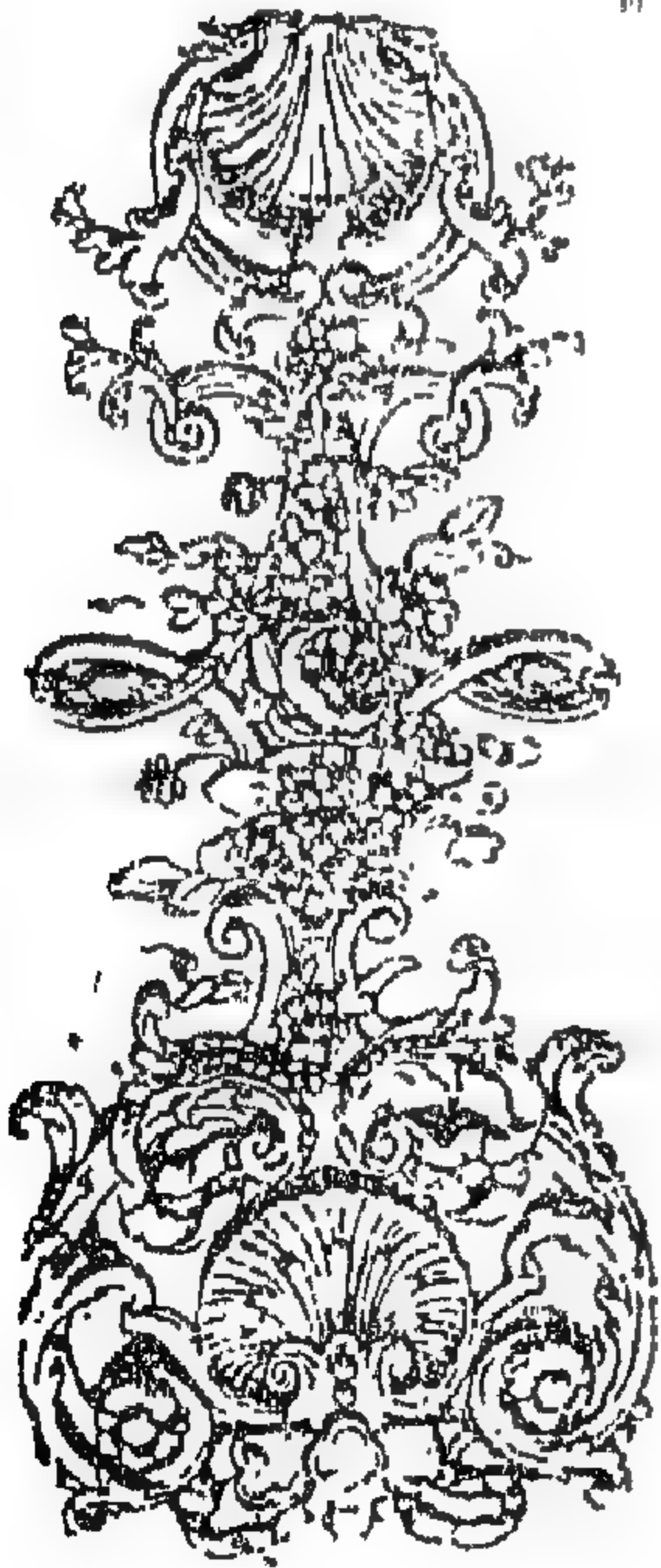
الذكر وأما دى فوا فرغم اشتراكه في العمل في قصر اللوفر فقد اشتغل في قصر التويلرى وفرسايل الذى نقش فيه ليبرون أبداع النقوش في ردهة الزجاج عام ١٦٦٢ ثم عدل فيها مانسارت بعض تعديلات جميلة عام ١٦٨٠ م. كان لليبوتر وجان بريان ولع في استعمال أشرطة الزهور الهلالية الشكل وعاصرها لويس بوتيرات وصمم بعض الأواني الخزفية التى كانت

من أبداع ما عرفته القارة الاوربية وأما أندريه بول فقد انكب على تصميم الأثاث

بالنحاس وظهر السلحفاة وكان كل من هؤلاء علم في مادته ومرجع زمانه . وأشهر الأعمال الهندسية التي أنشأت في هذا العهد هي بواكي قصر اللوفر التي تقع شرقي القصر وهي التي صممها المهندس الهاوي كلود بيرولتير .

طراز لويس الخامس عشر (دوق أورليان)

عندما كان دوق أورليان نائبا عن الملك عمل على إنعاش الفنون جميعا وتطور طراز الركوكو حتى اكتمل نموه بين يدي غاست أورليه وميسونيير وغاليس أو بينورد وشاع استعمال زخرفة منبتها على شكل الصدف بها حلزون وزهور واختلقت التماثيل المستعملة مع النقوش وكان تشكيل الحفر عماد جماله عوضا عن قوة التصميم واتزان أجزاءه ورشاقة خطوطه واستمرت هذه الصفات إبان حكم

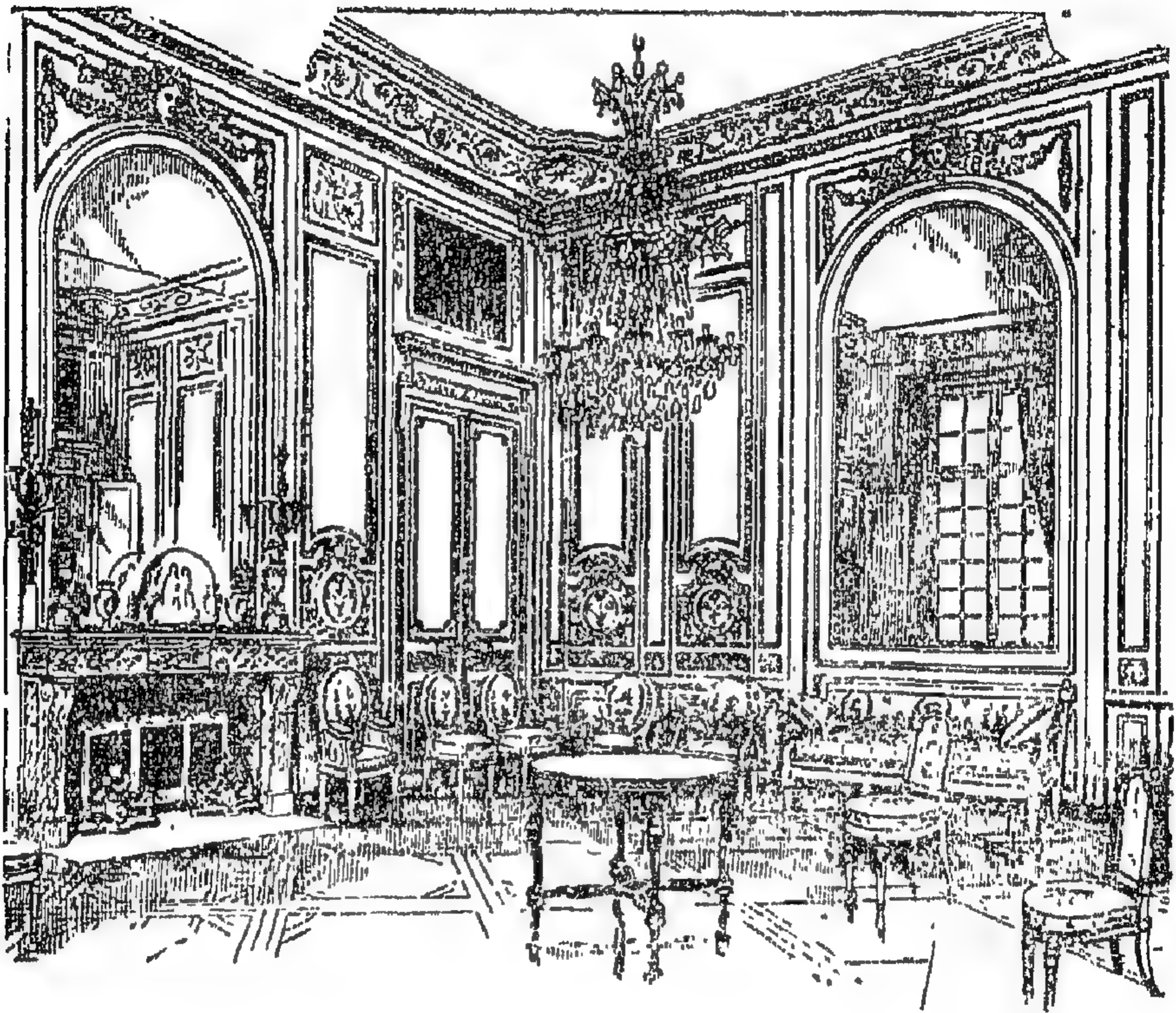


شكل ٢١١

لويس الخامس عشر وقسمت الحجرات إلى حشاوي رأسية غائرة عن منسوب الحائط ببضع سنتيمترات وكانت خطوط الزخرفة مقطعة الأواصر يتوجها شكل حلزوني أو شريط ملفوف كما يبين ذلك شكل رقم ٢١١ والأثر من كنيسة نوتردام ثم استعير عن الأكنيس بزخرفة تشبه سعف النخيل ورغم ما عن خلو زخرفة هذا العهد من ضبط النفس إلا أنها تمشت مع حياة الفرنسيين المدنية والاجتماعية إذ ذاك وكان جاك فير بارك ونيقولا بينو وجوليو أنطوان روسو من أشهر

الحفارين في عهد لويس الخامس عشر وكان لهم في الزخرفة إذ ذاك صيت طائر . أما العمارة فكانت صارمة وقورة المظهر ويرجع ذلك إلى نفسية المعمار روبرت

دى كوت وجرمان بوفرانف وأنج جاك جبريل وكان الاخير هو المعمار الملكى الذى شيد قصر الصيد الصغير بفرسابل عام ١٧٦٢ - ١٧٦٨م - وقصر الصيد المبين أحد غرفه بشكل رقم ٢١٢ وهو أجمل وأكمل المنشآت الصغيرة التى شيدت فى هذا العصر .

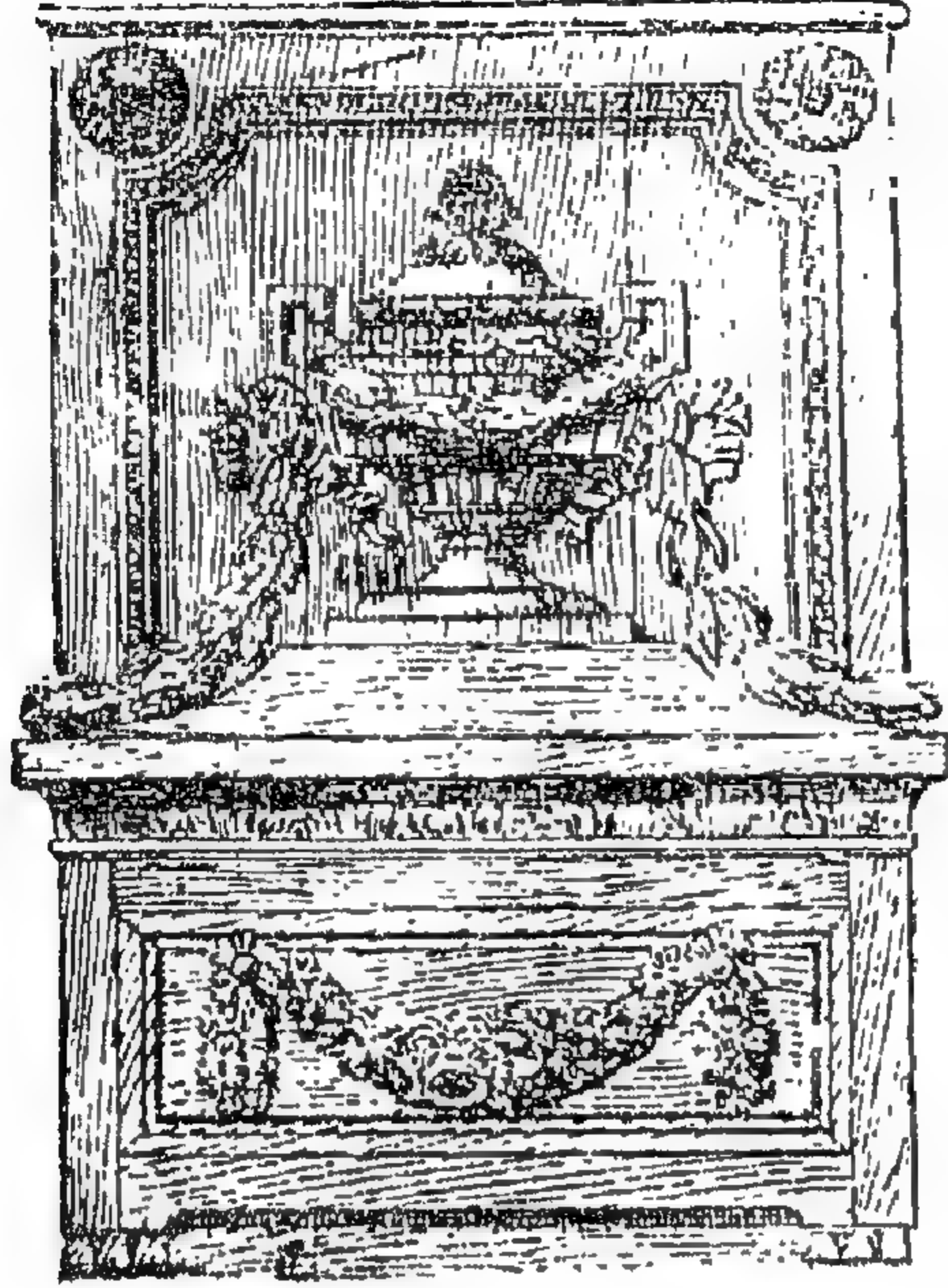


شكل ٢١٢

طراز لويس السادس عشر

عم التماثل فى عهد لويس السادس عشر فى الزخرفة والمباني واتسمت النقوش بالرقّة والنسجام الزخرفة التى اتخذت من ورق الزيتون والريحان واللايك وبينها بطاقة الزهر فى شكل هلالى أو عليها أشرطة حريرية كما يوضح ذلك شكل رقم ٢١٣ وقد يكون فى وسط الزخرفة (مداليون) قرص إهليجي الشكل

وكان لون الحجرات باهتا عم فيه الابيض والذهب وبها نقش خفيف البروز وفي



شكل ٢١٣

الحشاوى صوراً مرسومة بالألوان البديعة المظلمة وأبرز المزخرفين إذ ذاك دى لافوس وكافيل وساليمير ولا لوند ولا فيد رواتيجن وغوثير الذى كانت مصنوعاته من المعادن النقيسة حديث الخصاص والعام وأشهر المهندسين نيقولاس وسير فاندونى وسوفلوت وكان أبرزهم جنتيفاف الذى شيد مقبرة العظماء بباريس .

طراز الأمباطورية (أمبير)

هذا الطراز هادىء المظهر عليه مسحة اغريقية تكونت وحدات زخارفه الاساسية من زهرة الانثيمون وورقة الا كنهش والقماقم وقرون الخصب التى استعملت مع النخيل وأوراق الزيتون وفروعه التى رتبت بتماثل كما يوضح ذلك شكل رقم ٢١٤ وفى وسط الزخرفة مداليونات مستديرة أو على شكل معين

وكان أقطاب الحركة الفنية إذ ذاك هم شارل نورمان المهندس وشارل بيرير



شكل ٢١٤

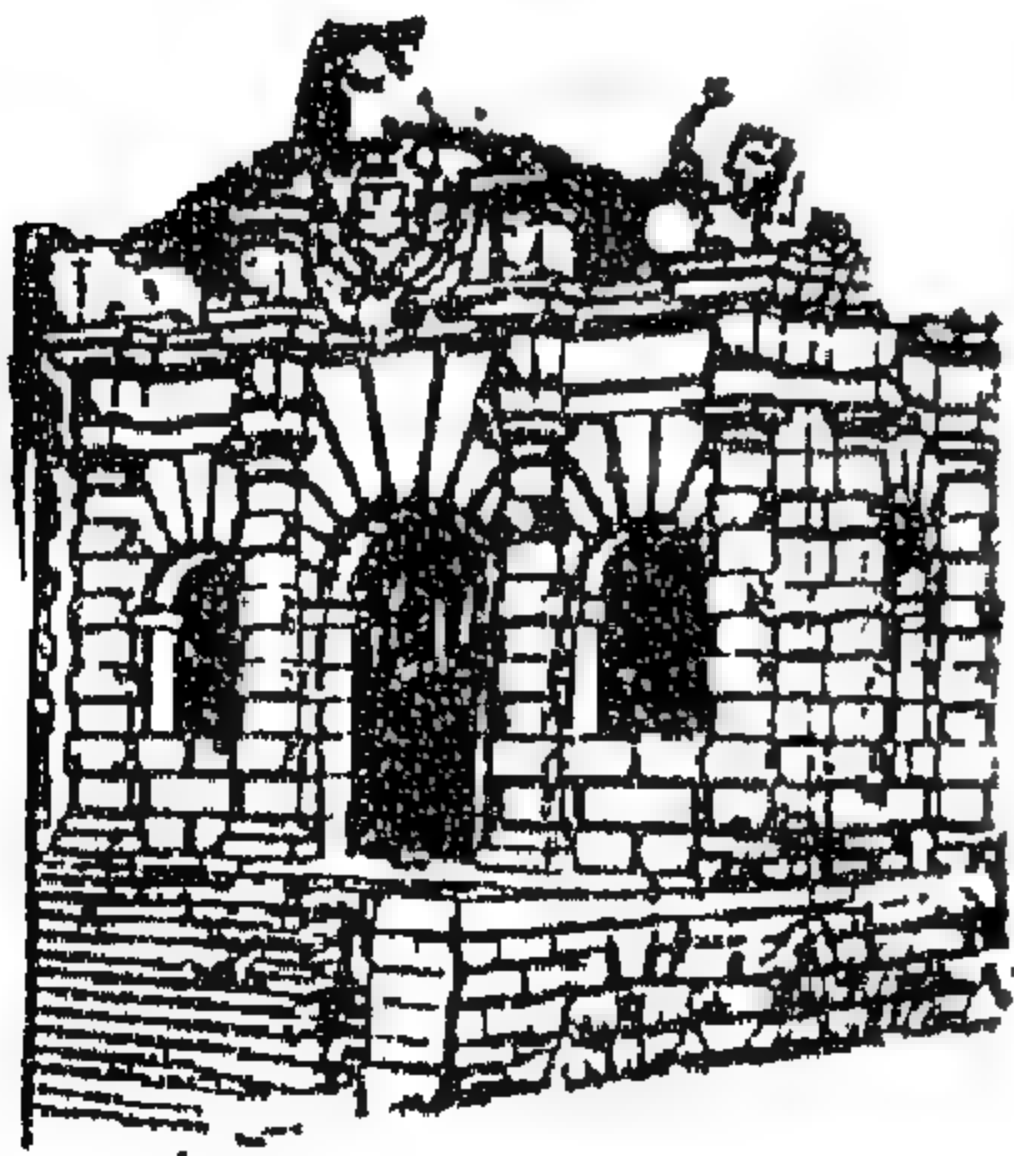
وبيتر فونتين وقد وحدوا جهودهم جميعا لقيادة الفن والزخرفة .

الرينسانس الانكليزى

فى عام ١٥١٩ م استدعى هنرى الثامن توريجانو لرفع لواء الطراز الجديد المزدهر فى أوروبا فشيده له تذكارا فى دير وستمنستر وهو فى الواقع ايطالى صميم الطراز . ثم استخدم الملك كثيرين من الاجانب نذكر من بينهم جيرولامودا تيرفيجى المهندس المعمار وبارطولوميو برينى وانطونى توتو المصوران والحفار الفلورنسى الشهير بينيديتو روفيزانو وغيرهم من فني الايطاليين الذين كان لهم أشد الاثر فى انتشار الرينسانس فى انجلترا واليههم يرجع الفضل فى تذوق الانكليز لهذا الطراز وقد زار هولبين المصور النابغة الالماني انجلترا ثم عقب هؤلاء نفر من الايطاليين إبان حكم الملكة اليزابيث .

والحقيقة أن هولنده أثر عظيم فى تكوين الطراز الانكليزى إبان حكم الملكة اليزابيث فى صدر القرن السابع عشر .

قبل انتهاء حكم جيمس الأول فى عام ١٦١٩م تألق نجم اينجوجونس الذى كانت مهنته الاولى مصورا للستائر المزخرفة المستعملة فى الملاهى ثم اشتغل معمارا فشيده هوايت هول وبوابة على نهر التاميس المبينة بشكل رقم ٢١٥ وغيرها



شكل ٢١٥

من المنشآت التى قلبت الطراز المزدهر رأسا على عقب وأحيت فى انجلترا الطراز الايطالى الصحيح ولا غرو فانه اتخذ أندريا بلاديو مثله الأعلى وإذا أجمالنا العصر الذى يسمى عصر (الملكة اليزابيث) لوجدناه يبدأ فى الواقع بتوريجانو وينتهى بانيجوجونس .

ثيراً ما اشترك الهولنديون في العمل في إنجلترا في هذا الوقت ذلك للصلة الدينية والسياسية التي كانت تربط الانجليز بالهولنديين ولو أن المصورين هم أكثر هؤلاء اشتراكاً في العمل ولكننا نذكر دائماً أن الفنون في هذه العصور كانت شديدة الارتباط ببعضها ببعض فاستدعى بعض المصورين لتصميم الزخارف المعمارية وصنع نماذجها مثلاً ، ومما لا شك فيه أن وجود حكومة بروستانتية في هولنده وبلجيكا كان له أثره على تبادل الآراء مع إنجلترا وله أثره على الفنانين البروتستانت النازحين إلى الجزيرة .

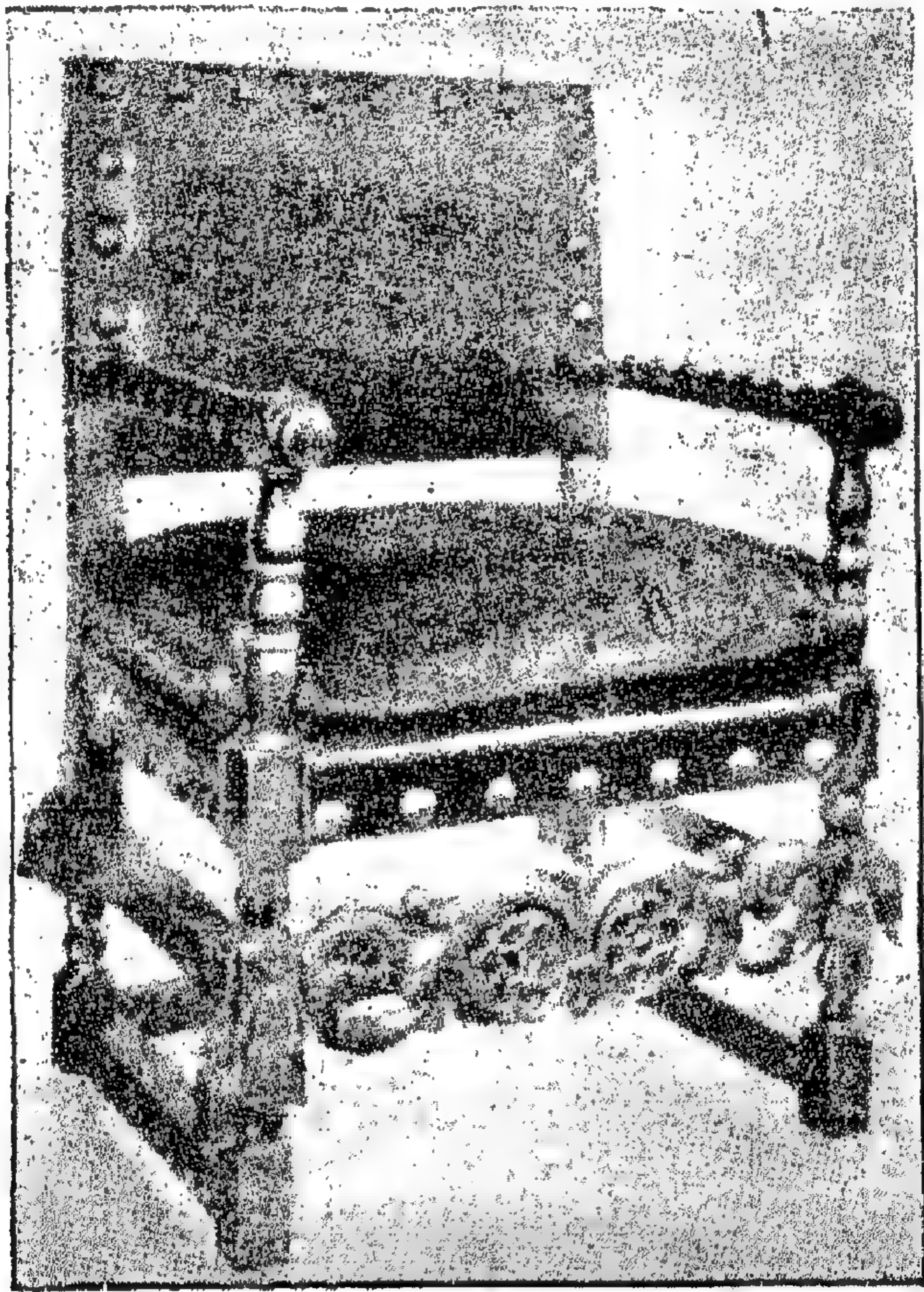
وعند أفول حكم الملكة اليزابيث وكذا جيمس الأول تألق نجم كثيرين من المصورين الانجليز وبدأت المدرسة القومية في التكوين والظهور بقوة ولا عجب بعد ذلك أي يرى المتأمل في آثار هذا العهد مزيجاً من الطرز المختلفة من الطراز الايطالي هو بالأخص في عهد هنري الثامن وجيمس الأول والملكة اليزابيث وشكلت الزخرفة بتأثير الألمان والهولنديين ومن ثم كانت الزخرفة في هذا العهد تكويناً للزخرفة الأجنبية بما يناسب الذوق الانكليزي وحتى في ختام القرن الخامس عشر نشاهد قبساً من تصميمات جليورومانو وغيره في الزخرفة الحزونية التي استعملت فيها ورقة الاكنثس وبشرت بالطراز الجديد في العمارة ونشاهد علامات هذا الطراز كذلك في الزجاج المعشق بالرصاص وغيرها من ضروب الفن كالاثاث المنزلي مثلاً كما يوضح ذلك شكل رقم ٢١٦ الذي يبين كرسيّاً من خشب القرو صنع في هذا العهد .

وكانت العوامل السابقة هي التي أوجدت الريفسانس في إنجلترا وكانت الزخرفة على العموم شديدة التشابه رغماً عن تنوع المواد المستعملة فشاعت نفس الوحدات الزخرفية سواء كانت صالحة لنوع المادة أم لا . ذلك في الوقت الذي

فهم فيه الأساتذة الايطاليون جواب لياقة التصميم للمادة المستعملة والغرض منها
ونفذ التصميم في إنجلترا بخدافيه حالما انتهى المصور من عمله .

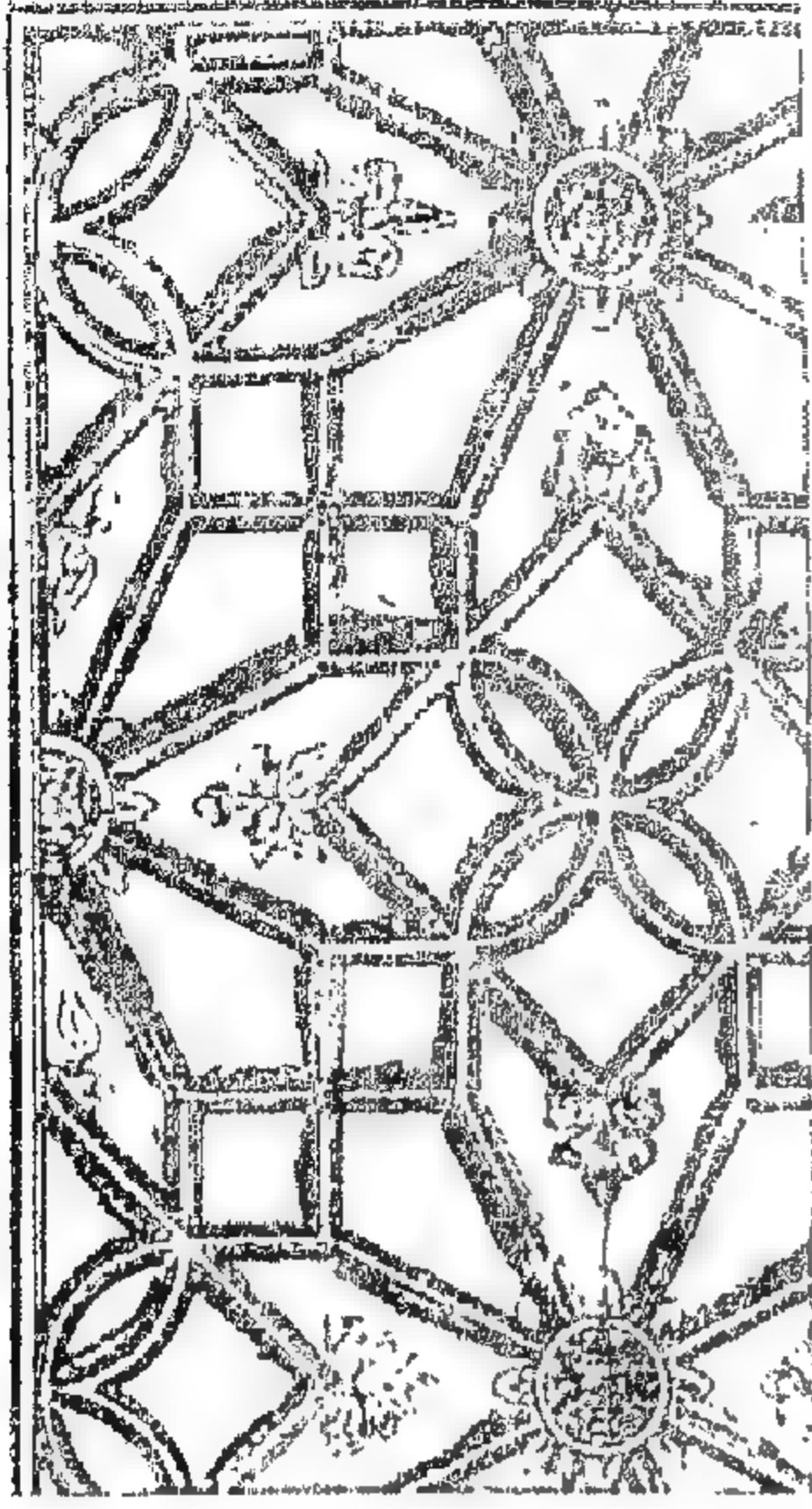
مميزات الزخرفة

كانت الزخرفة في بادىء عهدها مزيجاً من القوطية والريثسانس واستمرت



شكل ٢١٦

التقاليد الانكليزية القديمة حياتها وكان لها أثرها العظيم على عقلية المصممين ثم
استعملت الأشكال الهندسية التي تشبه الزخرفة العربية من بعض الوجوه ، وقد
اشتقت منها بلا شك كما يبين ذلك شكل رقم ٢١٧ .



تقسم زخارف هذا العهد بشيوع الحزون
الممسوخ المفرغ ذى النهاية الملفوفة والأشكال
الهندسية التى تسيل فروعها برقة وتزهو تفاصيلها
ولها خط خارجى منكسر الانحناء واستعملت
الزهور والفلكة ونصب الانسان والحيوان
البشعة التى كانت لها صلة بالخرافات الشائعة
بأنجلترا فى ذلك العهد كما يوضح ذلك الشكل

رقم ٢١٨ .

شكل ٢١٧

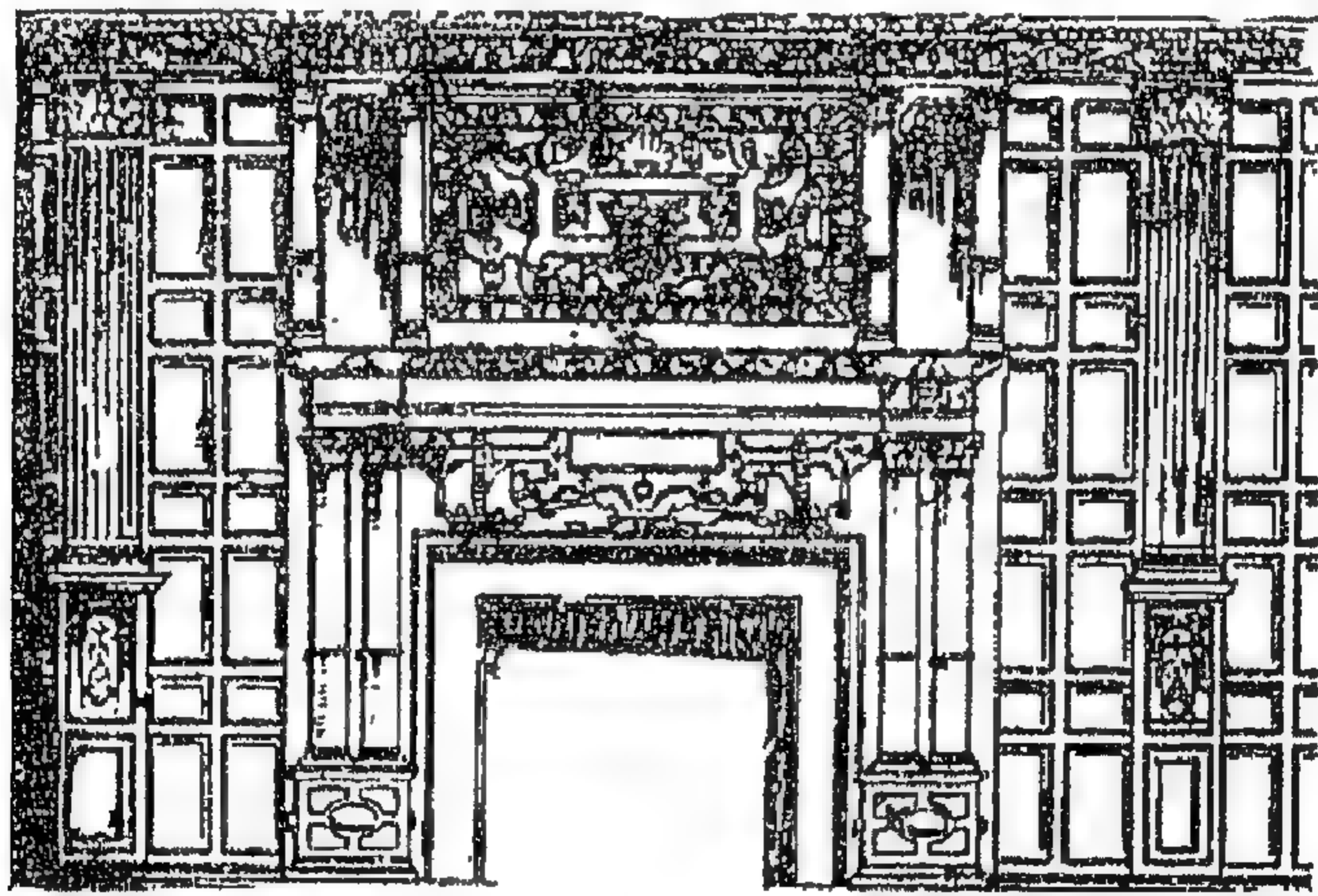


شكل ٢١٨

ولم يقتصر الأثر الأجنبي على الزخرفة لكن أنوال إيطاليا وهولنده غدتا إنجلترا بالمنسوجات الزخرفية المختلفة حتى بدأ أول نول إنكليزى ينتج المنسوجات المطلوبة، وكانت أكثر الألوان شيوعاً . تلك التى تظهر فى القطيفة جمالاً كالأحمر المائل إلى الصفرة والأخضر على تعدد أنواعه والبيج والأزرق الصافى مع قلة استعماله وغيرها .

الزخرفة الداخلية فى القرن السابع عشر

قسمت جدران الغرف والردهات عادة إلى حشاوى مستطيلة مزخرفة ووضعت السلام الخشبية الجميلة وسط البهو وبه مدفاً حجري منضد بالنقوش البديعة وزينت بعض الحشاوى بالسجوف واليوت الجميل كما يوضح ذلك شكل رقم ٢١٩ الذى



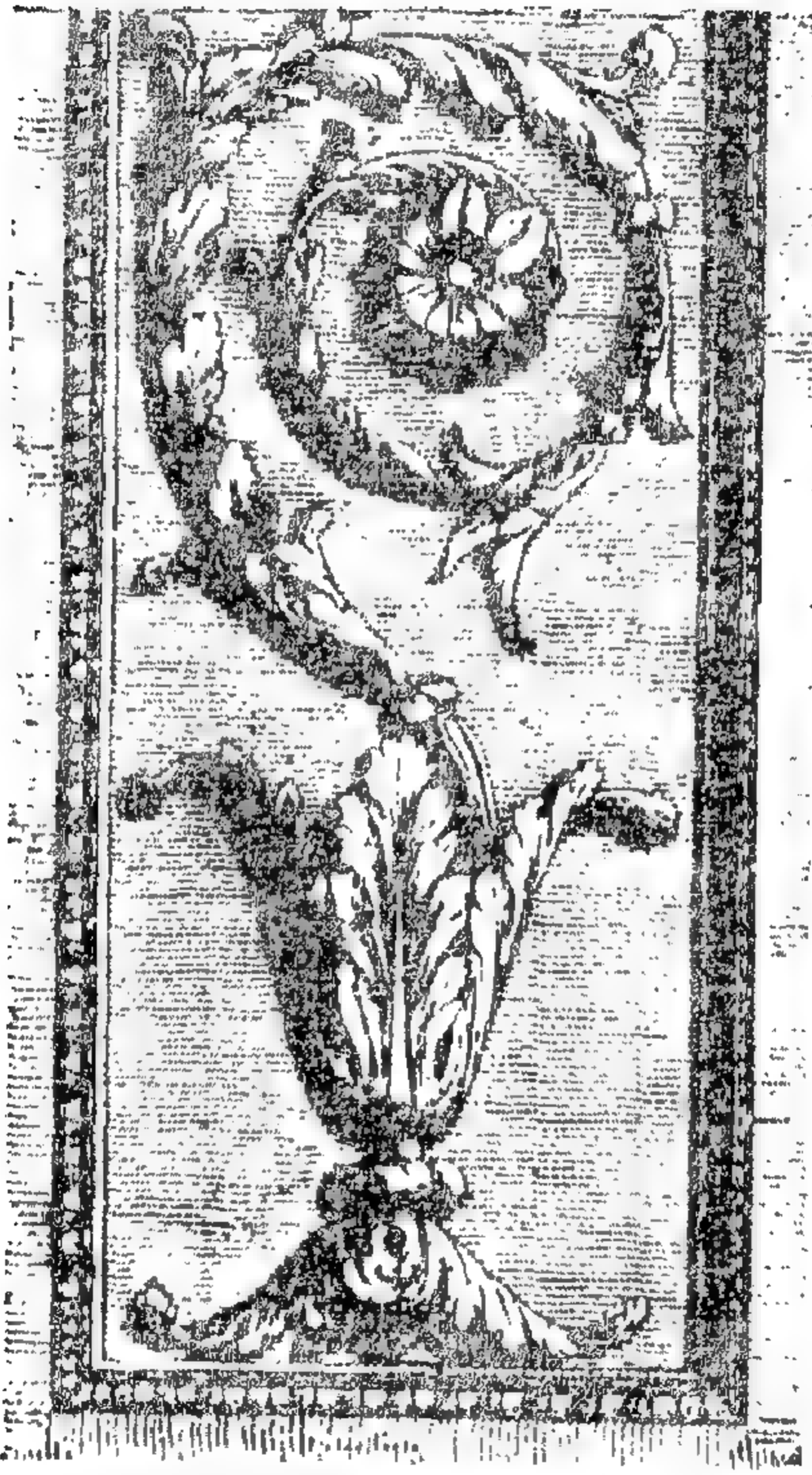
شكل ٢١٩

يبين غرفة الجلوس بـستوكن هوس ببويلتشير .

المميزات الخاصة بزخرفة القرن الثامن عشر

إقتبس الانكليز ما وافق أمزجتهم من الزخرفة الايطالية وتلاشت إذ ذاك

سكل الآثار التي تمت إلى الفن القوطي بصلة وحملت محامها الذكريات الرومانية العريقة وكان لطراز لويس السادس عشر أثره البارز على الانسكاي وبالاخص المهندسان الاخوان جيمس وهربرت آدمس واتسمت أعمالهما بالركة المتناهية والدماثة والهدو كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٠ وهو حفر حجري من بوابة سيون هوس في تور فيمبرلاند.



شكل ٢٢٠

الزخرفة الداخلية في القرن الثامن عشر

قسمت الجدران إلى حشاوى كبيرة الحجم بسيطة العدد كثيرا مائز بينها صوراً لكبار العائلة وقد يكون اجملها فوق المدفأ وقسم السقف إلى أشكال هندسية بسيطة كالربع أو الدائرة أو الشكل الأهليجي يحيط به إطار منضد بالحفر البارز .

الذى يمثل الفاكمة والزهور كما بين ذلك شكل رقم ٢٢١ المأخوذ من منزل بلتن فى لنكان شير وقد تدهن الجدر ببوية الغراء وتزان بالصور الجميلة التى يقوم برسمها كبار المصورين .

الأثاث المنزلى

صنعت المقاعد والكراسى إبان حكم الملكة اليزابيث من خشب القرو بأرجل مخروطية وفى المسند بواكى صغيرة محفورة ذات أعمدة قصيرة رفيعة وقد تكون هذه البواكى مفرغة . وقد استمر هذا النمط إبان حكم جيمس الأول . وفى منتصف القرن السابع عشر استعملت الكراسى ذات الأرجل الملفوفة

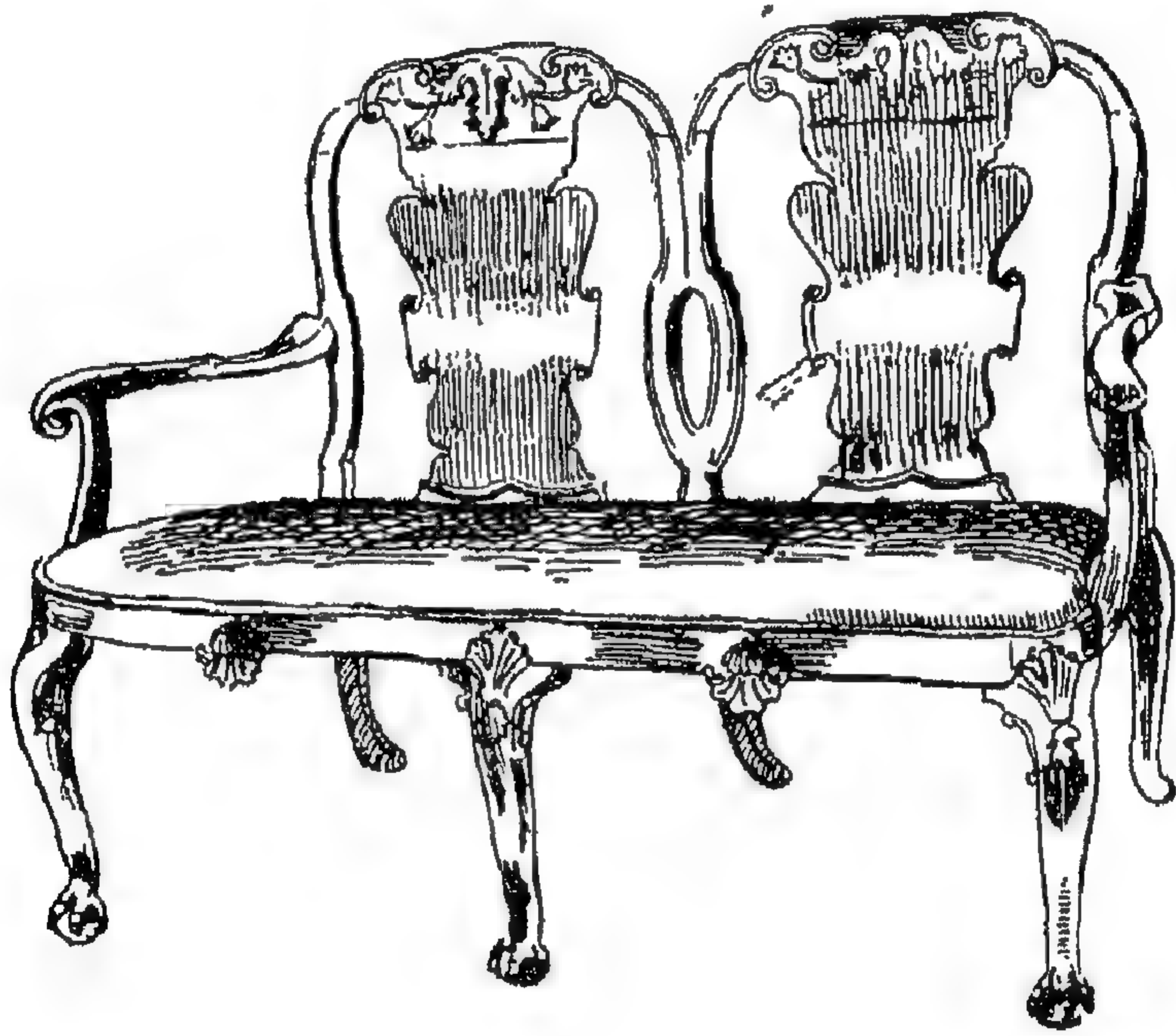


شكل ٢٢١

بالخرط الحلزونى وغطى مسند الكرسي بالجلد المطبوع او الملون ، وفى عهد شارل الثانى وجيمس الثانى كسيت مساند الكراسى وشنابر المقاعد بالخيزران وحليت الأذرع والسدايب التى تربط بعض أجزاء الكراسى بالحفر الجميل . وفى غضون حكم وليم ومارى خرطت قوائم الكراسى وأرجلها وأذرعها ونجد المسند وأما أرجلي

الكابر يول فقد عم استعمالها في الكراسي في القرن الثامن عشر ونجحت المساند بالقطيفة المزخرفة الملونة .^١

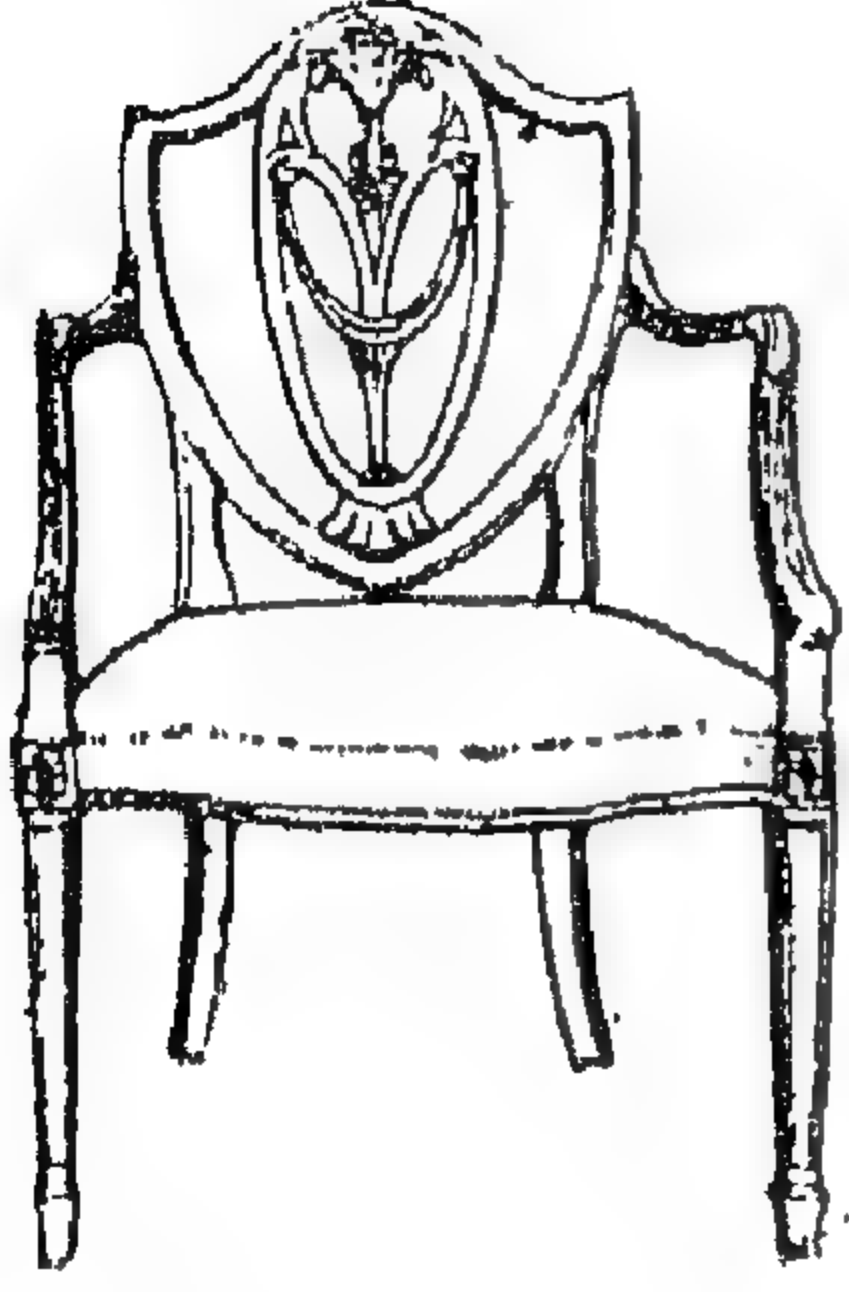
إزدهر نجم توماس شبنديل إبان حكم جورج الثاني والثالث وكانت أرجل الكراسي التي صممها في العادة مستقيمة وبها حفر قليل الغور واستعمل شبنديل أرجل الكابر يول وكانت نهايتها السفلية تشبه مخالب الضواري وبينها كرة مستديرة وشكل رقم ٢٢٢ يبين أحد المقاعد التي صممها وقد يكون بالمسند تفرغ



شكل ٢٢٢

خشبى شبيه بالاشربة وقد تكون الكراسي مزخرفة بالحفر المشتق من الاكنثس وكان لشبنديل ولع باستخدام خشب الماهوجنى وهو علم زمانه في تصميم الاثاث المنزلى . وتمتاز كراسي هيبيلوايت بالركة والدمائة ووضوح التصميم وكانت معظم مساند كراسيه تشبه أشكال الشعار كما يوضح ذلك شكل رقم ٢٢٣ ؛ ولتوماس شرأتون كراسي غاية في أحكام الصناعة وبانسجام الخيال وكانت أرجل كراسيه

إما مستقيمة أو بها زخرفة محفورة أو مطعمة أو مخروطة ، وتمتاز كراسي شرائون بأنها مريحة للجالسين .

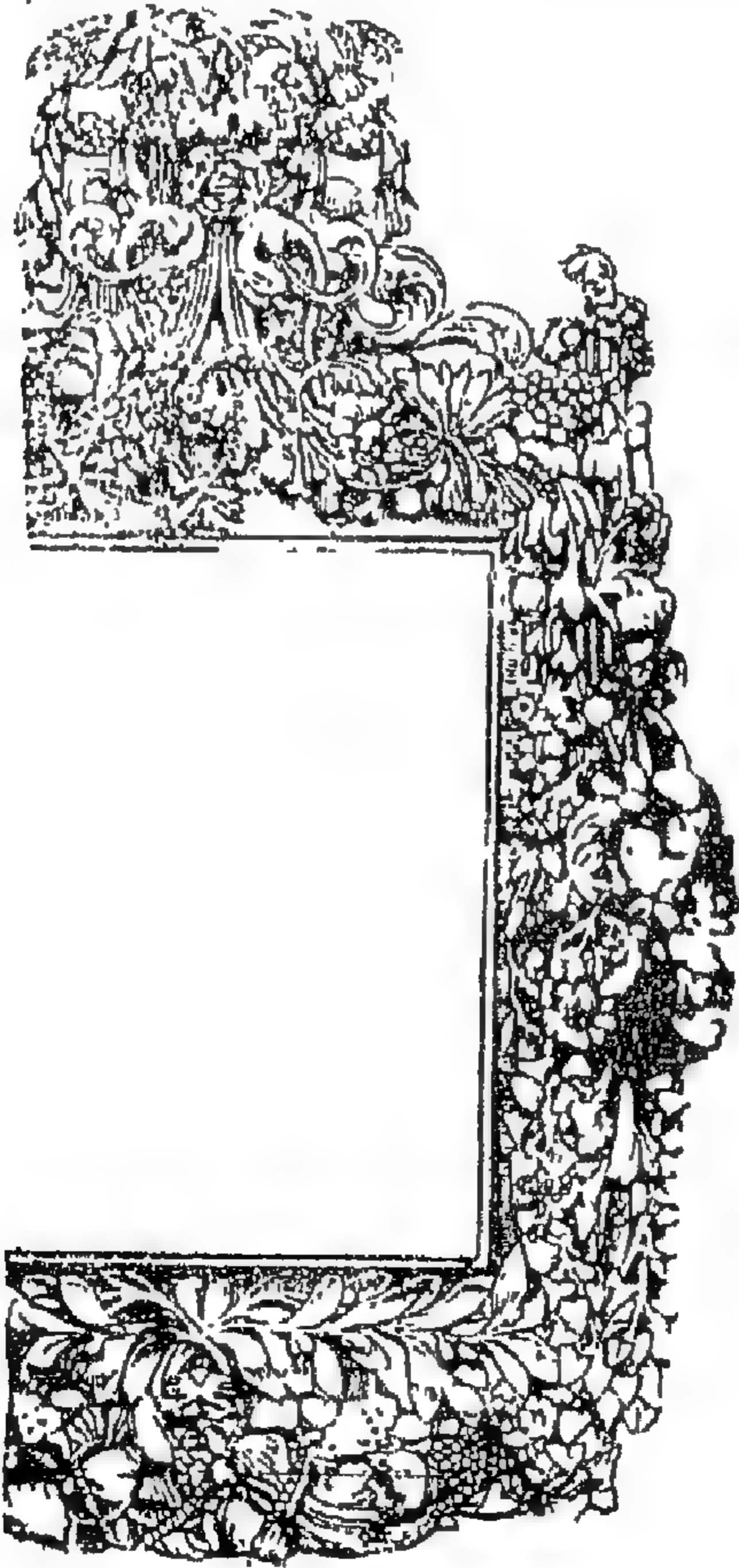


شكل ٢٢٣

أشهر حفاري الزخرفة في القرن الثامن عشر

كان حفر جرنلنج جيبونز بالغاً جداً عظيماً من الكمال مع أنه غالى في محاكاة الطبيعة فبذل قصارى جهده في تقليد الزهور الطبيعية والطيور كما يوضح ذلك شكل رقم ٢٢٤ وتجلت

قدرته في الحفر الحجري وأدى ذبوع اسمه أن يستدعيه سير كريستوفاردين

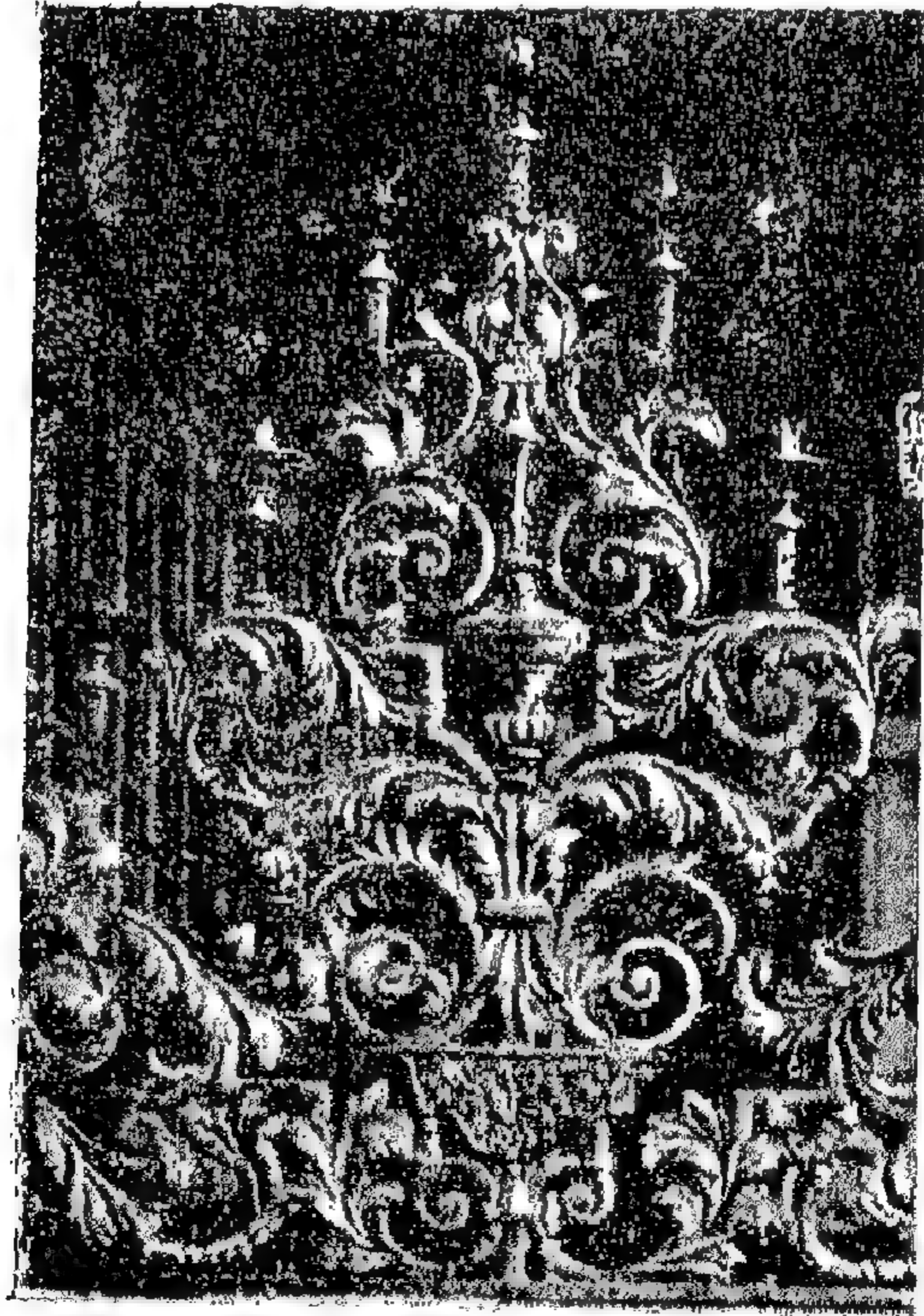


شكل ٢٢٤

لزخرفة مبانيه التي نذكر من بينها كتدرائية سان بول وغيرها من المباني المشهورة .
غير أن قدرة الرجل العظيمة دعت مقلدوه أن ينسبوا إليه أعمالا كثيرة . ويليه
في المقدرة ستيفنس ثم مقلدو الأول ومساعدى الثانى .

الحديد المطروق

كان الحديد المطروق فى أوائل عهده فى صدر عهد النهضة شبيها بالعمارة
فاستعملت فيه الدعامات التي تشبه الأبراج فتستدق كلما ارتفعت من طرفها
الأعلى لكنه سرعان ما تمشى مع طراز الزخرفة المنتشرة فى عهد الرينسانس فى
القرنين السابع والثامن عشر فصنعت خلالهما بوابات جميلة صممها جين تيجو
الذى استخدمه سير كريستوفاررين فى هامبتون كورت وكنيسة القديس بطرس
(١٦٩٠ — ١٧١٠ م) وشكل رقم ٢٢٥ يبين قطعة من عمله بالكنيسة المذكورة
ثم استخدم من الحدادين الانجليز روبنسون ورن وبانكار الذى عدت أشغاله
من خير ما صنع فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر .



شكل ٢٢٥

الرينسانس الاسبانى

اشتقت الزخرفة الاسبانية عن الزخرفة العربية والقوطية التى امتزجت بالرينسانس كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٦ وهو جزء من سقف خشبي محفور يتمركز في السكادى هتريس وأشهر الأعمال التى تجلى فيها جمال الرينسانس في اسبانيا هي مظلات النصب الكنيسية التى صنعت من المرمر الشفيف أو الخشب وزينت بنصب تمثل الانسان بحجمه الطبيعي وكانت ترتفع إرتفاعا بالغا .

نضدت مقابر نبلاء الاسبان بالشعارات والتماثيل التصفية وكانت فى الحقيقة

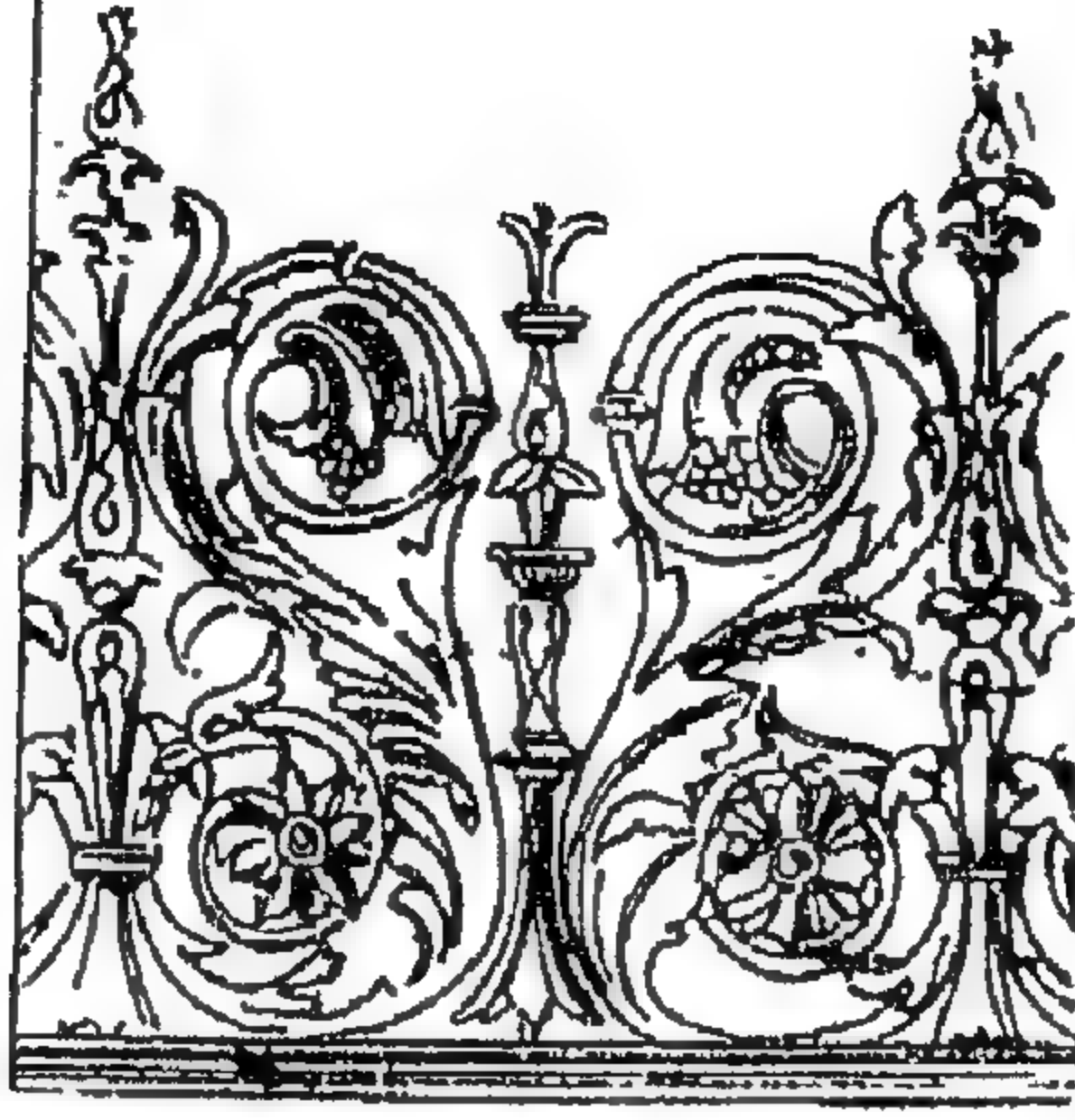


شكل ٢٢٦

صورة صادقة لميل الاسبان للاكثر من الزخرفة وزينت مقاعد الكراسى الكنيسية بأنواع الحفر الجميل .

وبلغت شهرة الحديد المستعمل فى نوافذ الكنائس جميع آفاق أوروبا وبها أثر معمارى نبيل . وحتى بعض المنابر صنعت من الحديد المطروق كما حدث فى كاتدرائية أفيليا وللهديد المطروق الاسبانى شهرة عظيمة فشكل رقم ٢٢٧ مأخوذ من كاتدرائية سيجيونزا وأما صناعة التماثيل فقد اختلفت من حيث الجوده

فكان بعضها بشعاً للغاية وبعضها ظريفاً وأطلق على بوراجيت دوناتيلو أسبانيا



شكل ٢٢٧

وقد تكون أعماله جزءاً لا يتجزأ عن جمال المباني . وأما الزجاج المعشق بالرصاص ففيه الاثر الهولاندى وكانت ألوانه قائمة وكان لجنوب أسبانيا شهرة طائفة ورثوها عن العرب في صنع القيشاني المزخرف كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٨ المأخوذ من



شكل ٢٢٨

كنيسة القديسة ماريا دامنند بالقرب من سبنترا . وبالشكل أثر عربى واضح

الرينسانس الالماني

نبذة تاريخية

يبدأ الطراز الالماني في أوائل القرن الخامس عشر وتنتهي المدة الأولى حوالي عام ١٥٧٠ م وشيدت قلعة ميريخ تراب في صدر هذا العهد وتبدأ المدة الثانية من عام ١٥٧٠ وتنتهي عام ١٦٨٠ ويعقب ذلك طراز الرنكو الذي ينتهي عام ١٧٢٣ م .

العوامل التي أثرت على الفن

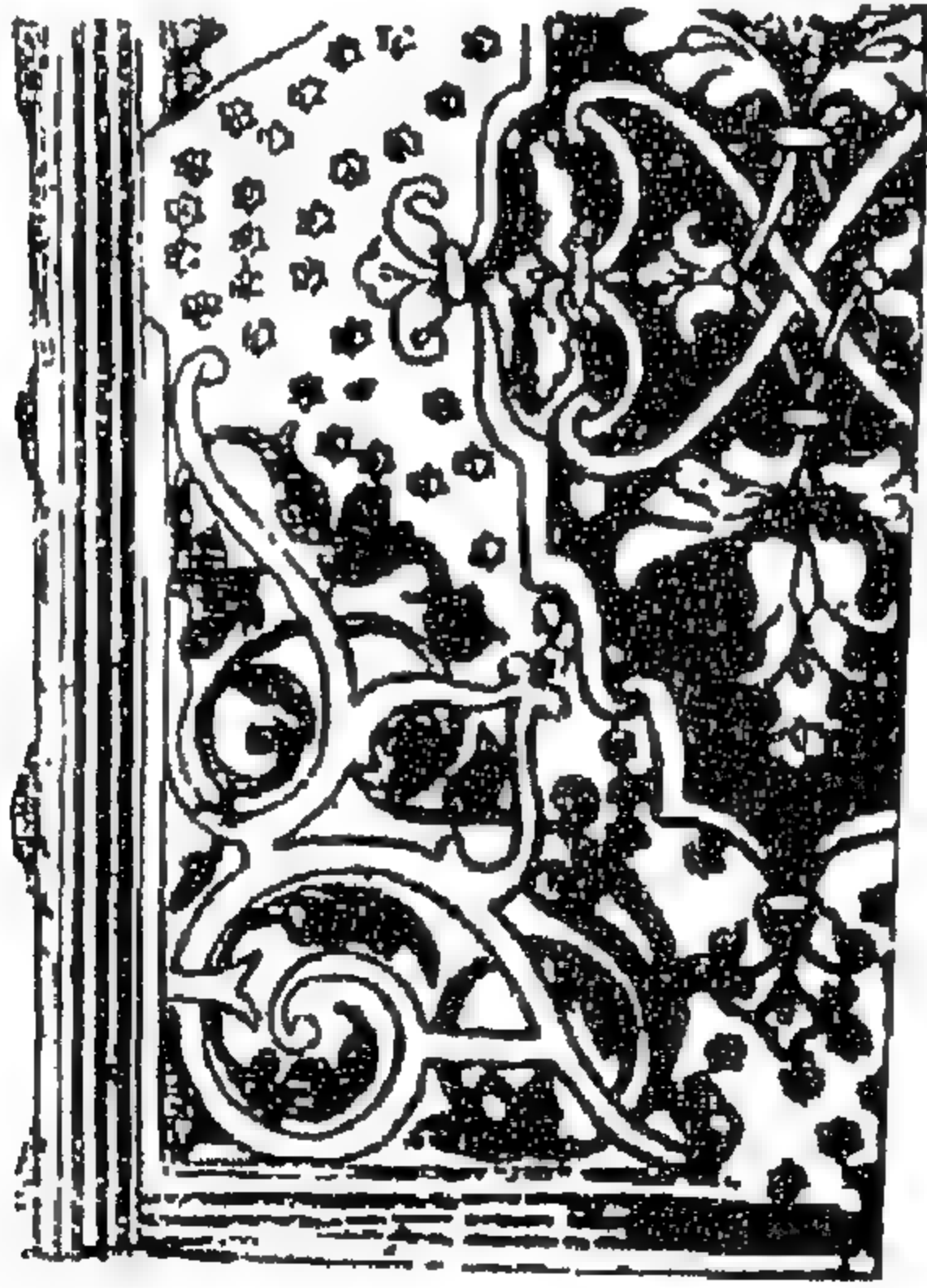
مضى وقت طويل قبل ثبات طراز الرينسانس الذي انحدر من فرنسا إلى ألمانيا مع أن (الحركة الانسانية) مهدت للرينسانس وحمل لوائها أئمة الفلاسفة المحدثين غير أنها كانت في الناحية الادبية البحتة ولم يكن لها اتصال بالفن على الاطلاق ويرجع عدم ثبات الرينسانس في ألمانيا كذلك إلى عدم ميل الالمان إلى الطراز الحديد وكان تعلق المهندسين بالفن القوطي شديداً جداً حتى دعاهم ذلك إلى مقاومة الرينسانس وإعاقت تقدمه غير أنه سار في خطاه بين يدي المصورين وكان النابغة البرت ديورر في المقدمة وحتى في صور البرت هذا حنين للفن القوطي ولو أن اعجابه بالرينسانس الايطالي أثر عليه تأثيراً شديداً وقدرته العظيمة في رسم الانسان لا تنكر . وقد سبقه هانز هيلين في مجازاة الطراز الجديد .

شاعت التصميمات والصور المطبوعة التي خطها يراع هؤلاء المصورين في انحاء ألمانيا وبعد كل هذه العوامل لم يكن للألمان استعداد لتذوق الطراز الجديد وظل الامر كذلك حتى استقدم الممارين الايطاليين إلى ألمانيا وشيدوا بها

المنشآت العظيمة واستطاع الالمان فى ذلك الوقت فقط تقدير الطراز الجديد فى
أنحاء القارة الأوروبية ، ثم خاضت ألمانيا غمار حروب طويلة خلال ثلاثين
عاما ظهر بعدها مذهب البروتستانت الذى شن أنصاره العداء على كل ما يتصل
بالطراز الجديد .

وجهت عناية الالمان لتشيد القلاع ودور البلديات وليس لطراز المنشآت
الألمانية مسحة المباني التذكارية العامة وعظمتها لكن مظهرها مع ذلك تصويريا
جميلا يدل على القدرة فى الفنون الزخرفية .

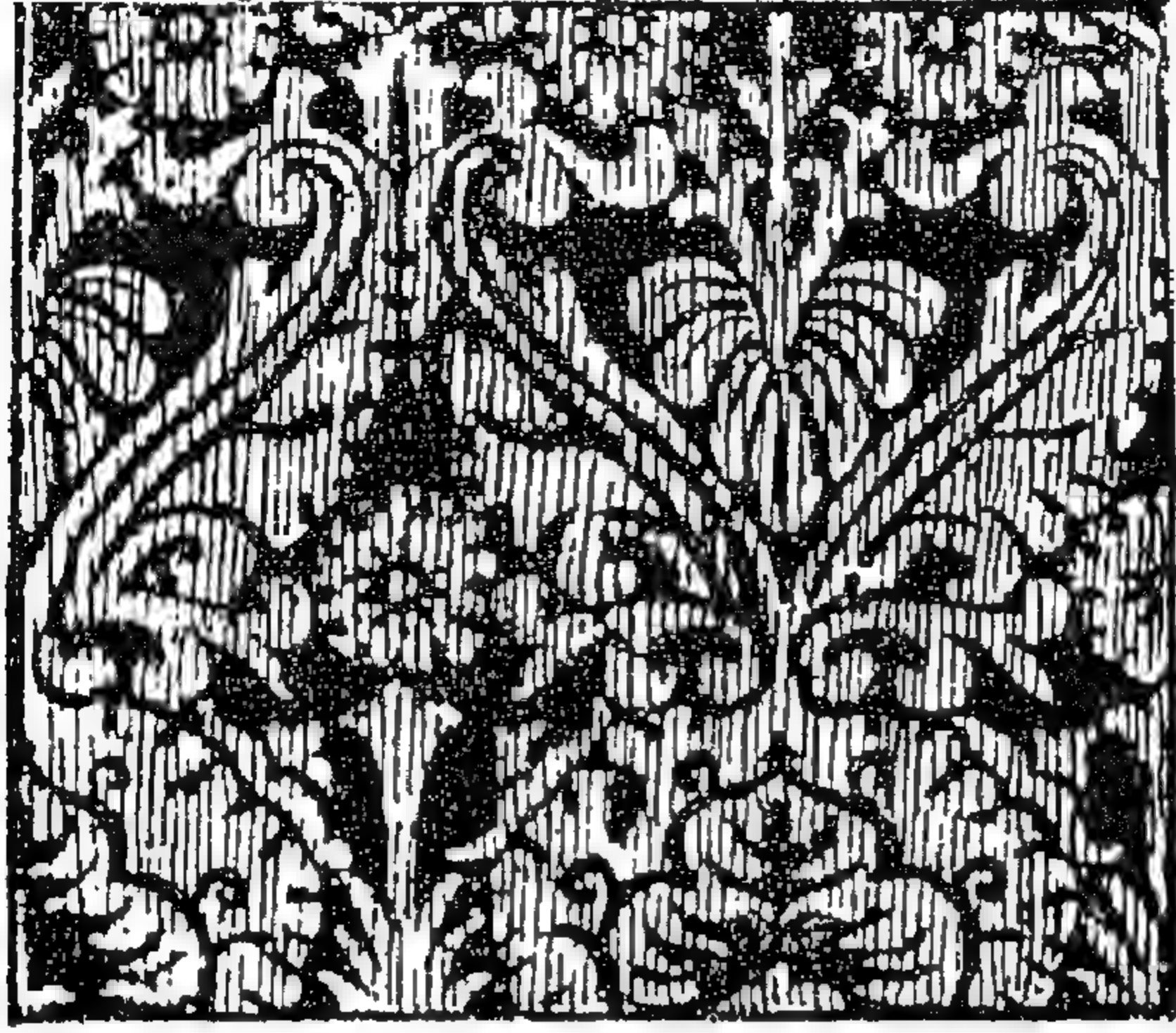
ولم يشتد الرينسانس حتى يكون وحدة فنية متماسكة الاجزاء لها سيمائها
الخاصة ككل طراز ويرجع ذلك إلى تأثير المحليات التى كانت عقبه كأداء فى
سبيل نمو الرينسانس فى ألمانيا كما اشتد فى فرنسا . هذا وقد اختلف كل مركز



شكل ٢٢٩

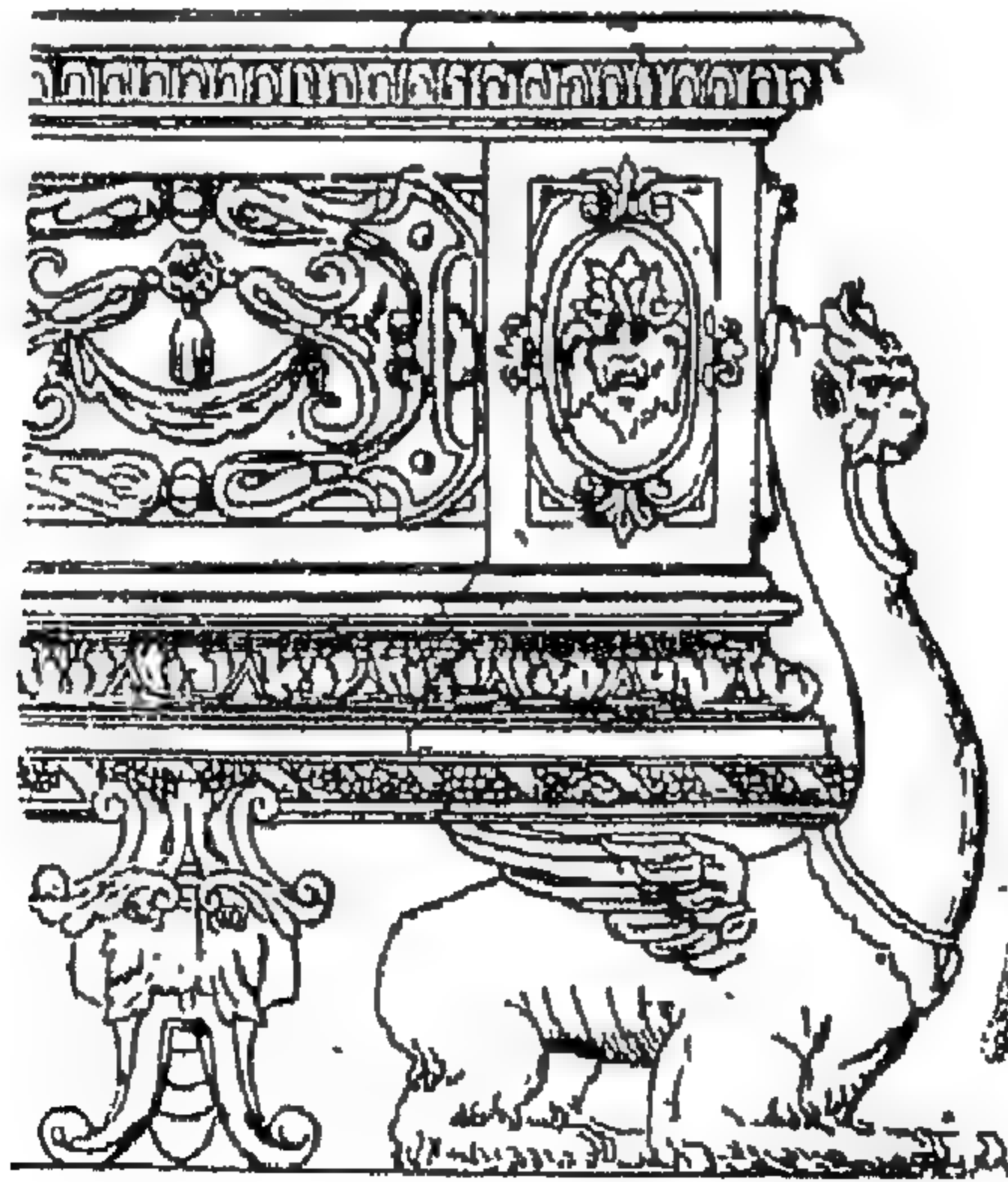
من المراكز الفنية فى ألمانيا فتأثر بفرنسا تارة كما يبين ذلك شكل رقم ٢٢٩ وهو
غلاف لكتاب صنع فى القرن السابع عشر وتأثر بهولانده كما يبين ذلك رقم

رقم ٢٣٠ وهو لقطعة من القطيفة المزخرفة بالخياط الذهبية على رقعة سوداء والآخر



شكل ٢٣٠

الآن محفوظ في متحف ميونيخ بألمانيا . وبيلاجيكا تارة أخرى وليس للرينسانس
الاماني قوة تذكارية توحى بالخلود ولكن جمال المنشآت تجلي في المجموعات



شكل ٢٣١

الزخرفية التي نضجت المباني كما يوضح ذلك شكل رقم ٢٣١ المأخوذ من مدفا في
دار البلدية في أجز برج .

الفهرست

صفحة	تصدير الكتاب
٣	
٧	الزخرفة الأولى أو الزخرفة الوحشية
١٤	الفن الفرعوني
٥٠	الفن الآشوري والكلدي
٥٧	الفن الإغريقي
٧٣	الفن الروماني
٩٢	الفن البومباي
٩٩	الفن البيزنطي
١٠٩	الفن الرومانسكي
١١٨	الزخرفة الإسلامية
١٣٣	الفن القوطي
١٤٩	الزخرفة الصينية
١٥٣	الفن الياباني
١٥٨	الفن في عهد النهضة (الرينيسانس)

